الجامعـــــة الأردنــيـــة
كلية الـدراســات العليــا

الإيقاع
في شعر أحمد شوقي
"دراسة أسلوبية"

حسام محمد إبراهيم أيوب

إشراف
الدكتور إبراهيم خليل

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير
في اللغة العربية وآدابها

أيار / ١٩٩٨م

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة في يوم الاثنين بتاريخ ٤ / ٥ /١٩٩٨م

وأجيزت

أعضاء لجنة المناقشة

التوقيع

١. الدكتور إبراهيم خليل (مشرفاً) ....

٢. الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين (عضواً) ....

٣. الدكتور سمير قطامي (عضواً) ....

٤. الأستاذ الدكتور يوسف بكار (عضواً) ....

الإهـــداء

إلى حبيبتي كلية الآداب

كـليــةَ الآداب أنـــتِ حبيبتــي

من راحِ سِحركِ قد سقاني الساقي

كـليةِ الآدابِ إنّـــيَ عاشـــقٌ

ســـأظلُّ دومـــاً طـامـعاً بتـلاقِ

فـــي مُقلتيكِ رأيتُ بحراً واسعاً

وعـــرفـــتُ فيكِ هُويتي ورفاقي

فغرفتُ من بحرِ العلومِ لأرتوي

ووجدتُ فيك مَكـارمَ الأخـــلاقِ

شكر وتقدير

أتقدم بالشكر الجزيل إلى الدكتور إبراهيم خليل لقيامه بالإشراف على هذه الرسالة التي كان له الفضل الكبير في إنجازها من خلال ملاحظاته وتوجيهاته القيمة وحرصه على استخدام اللغة العلمية المتجردة من الانطباعات الذاتية. كما أتقدم بمزيد من الشكر والتقدير للسادة أعضاء لجنة المناقشة لتفضلهم بمناقشة هذه الرسالة وتقويمها وإثرائها بملاحظاتهم وتوجيهاتهم. كما أعبر عن عظيم امتناني لأساتذتي في قسم اللغة العربية وأخص بالذكر الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين الذي سلط لنا الضوء على اتجاهات البحث الأسلوبي، والأستاذ الدكتور محمد بركات أبو علي الذي وجهنا إلى إعادة قراءة كتب البلاغة وفق معطيات حياتنا الثقافية، والدكتور وليد سيف الذي طالما أشار إلى أهمية دراسة البنيات الإيقاعية في النص من وجهة نظر أسلوبية وإبراز دورها الدلالي. كما أتقدم بالشكر إلى شقيقتي هدى لقيامها بمراجعة مسودات الرسالة وتدقيقها.

المحتويات

المحتويات

الموضوع | الصفحة

****

المحتويات

المحتويات

الموضوع	الصفحة

****

الملخص

الإيقاع في شعر أحمد شوقي "دراسة أسلوبية"

حسام محمد إبراهيم أيوب

إشراف : الدكتور إبراهيم خليل

تناولنا في هذه الدراسة ظاهرة الإيقاع في شعر أحمد شوقي ضمن المنظور الأسلوبي، فعرضنا للأسلوبية في الإطار النظري والمصطلح، وتحدثنا عن تطور مفهوم الأسلوب، وتساءلنا ما الأسلوب؟ وما الأسلوبية؟ وما هي أبرز اتجاهات البحث الأسلوبي؟ وما طبيعة العلاقة بين الأسلوبية الحديثة والبلاغة العربية؟ ثم انتقلنا إلى الحديث عن الأسلوبية في إطارها الإجرائي،وعرضنا لبعض مجالات التطبيق الأسلوبي في المستوى الصوتي، والمستوى المعجمي، والمستوى النحوي. وذكرنا أن القيم التعبيرية والجمالية في المستويات اللغوية العربية لم تدرس دراسة استقصائية كافية، وإن الوصول إلى هذه الغاية لن يتم إلا عن طريق الدراسات الجزئية للظواهر الأسلوبية، ومن هذا المنطلق قلنا: إننا سنعنى في هذه الدراسة بدراسة ظاهرة الإيقاع في شعر أحمد شوقي.

ثم تساءلنا ما الإيقاع؟ وقد حاولنا أن نستقصي النظريات المتباينة في تحديد مفهومه مركزين على الجامع المشترك بين أصحاب كل نظرية من جهة، والجامع المشترك بين النظريات الأربع من جهة ثانية. وعرضنا لمكونات الإيقاع، وفرقنا بين بنيتين إيقاعيتين إحداهما مطردة والأخرى حرة، وأتبعنا ذلك بتحديد لمفهوم الإيقاع الخارجي وقدمنا دراسة تطبيقية لمكوناته سواء أكانت أوزاناً أم قوافي في الشوقيات.

وانتقلنا بعد ذلك إلى تحديد البنيات الإيقاعية الداخلية الحرة في الشوقيات وقد ميزنا بين نوعين منها : نوع يعتمد تكرار الجرس الصوتي للألفاظ، وسميناه "إيقاع الألفاظ"، ونوع قائم على التوازي النحوي والتوازن الكمي، وسميناه "إيقاع العبارات".

ثم سعينا إلى الكشف عن العلاقة المزدوجة بين الإيقاع والمعنى، ورأينا أن الإيقاع الداخلي يعمل على توليد المعنى من خلال تنظيم لنسق الخطاب، وقد قمنا بتحديد مجموعة من الوظائف الدلالية المتولدة عن الإيقاع الداخلي. وتطرقنا بعد ذلك لعلاقة الإيقاع الخارجي بالمعنى، ورأينا أنه في حالة صراع معه.

المقدمة

موضوع هذه الدراسة هو "الإيقاع في شعر أحمد شوقي دراسة أسلوبية" وتقوم هذه الدراسة على مجموعة من الأسس النظرية تتلخص في أن الأدب بناء لغوي، وإن إدراك طبيعة هذا البناء أمر جوهري لدارس الأدب، ومن هنا يمكن القول: إن الدراسة الأسلوبية هي دراسة منهجية للتعبير الأدبي. فلا يمكن النفاذ إلى جوهر الأثر الأدبي إلا عبر صياغاته الإبلاغية، فالتفكير الأسلوبي مقتصر على النص في حد ذاته، وتعني الأسلوبية بدراسة الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب عن سياق الإخباري إلى وظيفته التأثيرية. وتتجنب الاتكاء على الحس اللغوي في إثبات الظاهرة، وتسعى إلى الكشف عن العلل الموضوعية التي يقوم عليها هذا الحس اللغوي.

إن الأسس النظرية السابقة تدفع الباحث الأسلوبي إلى أن يطرح السؤال التالي: كيف يتم استعمال اللغة لغرض جمالي؟ وللإجابة عن هذا السؤال يبدأ الباحث بدراسة الوسائل الأسلوبية المتنوعة التي تحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية، ولا غرو أن الإيقاع من أبرز هذه الوسائل الأسلوبية المتنوعة. ولكن هذه الإجابة تفضي بنا إلى طرح سلسلة من التساؤلات الجديدة فما الإيقاع؟ هل الإيقاع يتمثل في الوزن الشعري؟ أم أن الإيقاع كيان نصي معارض للوزن؟ أم أن الإيقاع أوسع من الوزن فكل وزن إيقاع ولا عكس؟ هل الإيقاع نمط واحد يتمثل في التكرار الصوتي سواء أكان مطرداً كالوزن أم متغيراً كالعديد من المحسنات البديعية؟ أم أن هناك أنماطاً أخرى من الإيقاع لا تقوم على التكرار وإنما على الحركة النصية؟ وإذا كانت ثمة أنماط إيقاعية أخرى فما طبيعة علاقتها بالإيقاع التكراري؟ ثم ما هي مكونات الإيقاع التكراري؟ وما هي وظائفه؟ وما هي العلاقة بين اختيار الإيقاع الوزني وغرض القول؟ وما هي العوامل التي تحكم هذا الاختيار؟ هل يعود الاختيار إلى لحظة الإلهام؟ أم إلى التناص الإيقاعي؟ هل توجد قاعدة تحكم هذا الاختيار؟ وهل توجد قصائد لا يتلاءم إيقاعها مع مضمونها؟ وما هي البنيات الإيقاعية الحرة في النص الأدبي؟ وما القانون العام الذي يجمع بينها؟ ومم تتكون؟ وهل ساهمت علاقات التقابل الصوتية في إثرائها؟ وما العلاقة بين الإيقاع والمعنى؟ هل الإيقاع شكل فارغ يمتلئ بالمعنى؟ وكيف يساهم الإيقاع الداخلي في تنظيم الخطاب وإنتاج الدلالة؟ وما هي الوظائف الدلالية التي يقوم بها؟ وما طبيعة العلاقة بين

الإيقاع الخارجي والمعنى؟ هل الإيقاع الخارجي في حالة صراع مع المعنى؟ وما الظواهر الأسلوبية المتولدة عن هذه الصراع؟

فمثل هذه الأسئلة لا بد من الإجابة عنها لفهم النهج الفني لدى أحمد شوقي من خلال دراسة ظاهرة الإيقاع في شعره والبحث عن قيمها التعبيرية وتحليل الوظيفة التي تؤديها بالنسبة إليه، وتقييم الطريقة التي استخدم بها الشاعر هذه الظاهرة، وستساهم هذه الدراسة في تحديد جانب من الخواص الأسلوبية العامة للغة العربية التي لا سبيل إليها إلا بالدراسات الجزئية التي تتناول تحليل لغة: أديب معين، أو مدرسة أدبية، أو عصر أدبي، والغالب ألا يدرس أسلوب الأديب من نواحيه جميعاً، أوفي أعماله طراً، فقد يتناول الباحث كتاباً من كتبه، أو ظاهرة واحدة في أسلوبه، ولذلك سنعني في هذه الدراسة بدراسة ظاهرة "الإيقاع" في شعر أحمد شوقي، مقتصرين على ديوانه الشوقيات، وهذا يعني أن الدراسة لن تشمل منظومته التاريخية "دول العرب وعظماء الإسلام" التي طبعت في طبعة مستقلة عن الشوقيات. كما أنها لن تشمل أيضاً مسرحيات شوقي الشعرية، وسبب إخراج هذه الأعمال هو خضوعها لمقتضيات فنية غير التي خضعت لها الشوقيات، فقصائد الشوقيات غنائية، والشعر الغنائي مباين لكل من النظم التاريخي، والشعر المسرحي. فدراستنا مقتصرة على الإيقاع في شعر شوقي الغنائي.

ولكن ألم يدرس شعر شوقي الغنائي دراسة مستفيضة من قبل الباحثين؟ الحق هو أن الدراسات التي تناولت شعر شوقي الغنائي كثيرة وهي تقع في قسمين رئيسيين:

أولاً : الدراسات السياقية : وهي دراسات تعنى بتناول الشعر من خلال سياقه الذي نشأ فيه، ونلمس في هذه الدراسات تيارين أساسيين هما :

١- **التيار التاريخي** : أبرز ما تمثله دراسة شوقي ضيف" شوقي شاعر العصر الحديث" التي تحدث فيها عن حياة شوقي وملكة الصناعة الشعرية لديه، وأهم المؤثرات في شعره، ومسرحه الشعري والنثري. ومنها دراسة عرفان شهيد قعوار "العودة إلى شوقي" التي استهدف فيها إعادة النظر في تقييم شعر شوقي في إطار الشعر الحديث، وشعر العمود العربي كله، واستكشاف بعض الأبعاد العالمية لشعره، ومكانه في إطار الأدب المقارن.

٢- التيار الاجتماعي:

أ- ومن أبرز ما تمثله دراسة أحمد الحوفي " وطنية شوقي" ، وقد تأثر بهذا التوجه مجموعة من الدارسين منهم: حلمي مرزوق في دراسة "شوقي وقضايا العصر والحضارة" التي تعرض فيها لعلاقة شوقي بالعثمانيين، وثورته ضد استبدادهم، ودعوته إلى الديمقراطية. ورد على النقاد الذين اتهموه بأنه من دعاة الهزيمة واليأس والاستسلام. أما صالح الأشتر فإنه في دراسة "أندلسيات شوقي" يعني بقضية المنفى وتأثيره في شاعريته ، والتحولات الجذرية التي طرأت على شعره، كتحوله من شاعر القصر إلى شاعر الشعب، ومن شاعر "القومية العثمانية" إلى شاعر العروبة، ومن شاعر الخلافة العثمانية إلى شاعر "الوطنية المصرية".

ب- ومن هذا القبيل الدراسات التي تهتم بالنزعة الإسلامية في شعر شوقي،ومنها دراسة أحمد الحوفي "الإسلام في شعر شوقي" التي تناول فيها أصالة شعره الإسلامي، وإشادته بخصائص الإسلام،ودوافعه الإسلامية في تأييد الخلافة. أمَا ماهر حسن فهمي فقد قسم شعره الإسلامي في دراسته "شوقي: شعره الإسلامي" ثلاث مراحل: قبل النفي، وفي المنفى، وبعد عودته، وقد أبرز السمات الخاصة لكل مرحلة. ومن هذه الدراسات أيضاً دراسة سعاد عبد الكريم " إسلاميات أحمد شوقي" التي أبرزت فيها الظروف السياسية التي أحاطت بشعره، وتغلغل التيار الديني في الحياة العامة، وأثر هذه النزعة في موضوعات شعره المختلفة، ثم تطرقت للمحاور الأساسية في شعره الإسلامي، كما عنيت بإبراز الموروث الديني والتاريخي والأدبي في شعره.

ثانياً : دراسات نصية : وهي دراسات تتناول النص الشعري من الداخل دون أن تهمل السياق التاريخي والاجتماعي إهمالاً تاماً.

ومن هذه الدراسات دراسة العقاد "الديوان في النقد والأدب" التي انتقد فيها غياب الوحدة "الموضوعية" و"العضوية" و"الشعورية" في قصائده بالإضافة إلى الإحالة : كفساد المعنى، والاعتساف، والشطط والمبالغة، وانتقد أيضاً تكريره للقوالب اللفظية والمعاني المستهلكة، وولوعه بالأعراض دون الجواهر.

ومن الدراسات النصية الرائدة دراسة طه حسين "حافظ وشوقي" التي عمد فيها إلى توظيف "السياق" في نقده النصي، وأخذ على شوقي الكسل في التثقيف، والاكتفاء

بتناول الأشياء من قريب، ولكنه يرى مع ذلك أنه رد إلى الشعر العربي نضرته، وبهاءه ويمهد خير تمهيد للنهضة الأدبية الحديثة في مصر.

واتجهت بعض الدراسات النصية إلى الموازنة بين شعر شوقي وشعر الأقدمين، كدراسة عباس حسن " المتنبي وشوقي" التي استهدفت إثبات أن "أمير الشعراء هو شاعر العربية كلها، حاضرها وماضيها". وقد اختار المؤلف المتنبي لأنه "أعلى الأقدمين مكانة"، واهتم بإبراز المحاسن والعيوب في شعر الشاعرين.

ومن هذه الدراسات أيضاً دراسة "شعر شوقي الغنائي والمسرحي" لطه وادي الذي عزز الدراسة بوثائق غير متداولة مستمدة من دوريات أو دراسات لا يوجد منها نشرة متاحة، كتبها شوقي أو بعض دارسيه، وقد أولى الباحث معارضات شوقي ومسرحه الشعري اهتمامه البارز، على أن أهم هذه الدراسات النصية هي دراسة محمد الهادي الطرابلسي "خصائص الأسلوب في الشوقيات" التي أراد منها الباحث تحقيق الأهداف التالية:

١- وصف نظام اللغة العربية باعتماد كلام عربي يمثلها في طور من أطوارها، لتبين مدى الثبوت في قواعدها واستعمالاتها، ومدى التحول، ولإدراك خصائصها المميزة، وإمكانيات التطور فيها.

٢- وصف حياة العربية في النصوص الشعرية خاصة، ليقدر مدى مساهمتها في خلق الجو الشعري لتحديد المستويات المختلفة في الكلام، والاهتداء إلى وظائف اللغة المختلفة في بلورة هذه المستويات.

٣- وصف حياة العربية في شعر أحمد شوقي، ليتبين الحظ الذي يكون للفرد في إجراء مظاهرها. والأثر الذي يتركه الشاعر فيها، والطابع الذي تتسم به وهي في شعره، فندرك السبيل إلى إثراء رصيدها العام من ناحية، وإلى بناء الأساليب الخاصة المميزة انطلاقاً من إمكانيات اللغة المشتركة من ناحية أخرى.

ودراسة الطرابلسي للشوقيات دراسة وصفية أسلوبية تعبيرية، ويعني هذا النوع من الدراسات برصد الظواهر الأسلوبية، وسرد إمكاناتها التعبيرية، وهي دراسة رائدة في مجالها، وتعد مرجعاً أساسياً لأية دراسة أسلوبية تكوينية لشعر شوقي؛ لأنها تمده بالمفاهيم الأساسية حول الظواهر الأسلوبية المستقراة من الشوقيات،إلا أنها تخلو من التعمق في

الجانب الإيقاعي، يبين ما للإيقاع الداخلي من أثر في المعطيات الأسلوبية وما له من دور في إنتاج الدلالة الأدبية للغة الشعر.

وقد اتضح لنا من هذا العرض للدراسات السابقة ضرورة المساهمة في الدراسات الشوقية من خلال موضوع الإيقاع في شعره، إذ لم تتطرق أية دراسة سياقية لهذا الموضوع، بتياريها التاريخي والاجتماعي، أما الدراسات النصية فعلى الرغم من أهمية القضايا التي طرحتها إلا أنها لم تعط هذا الموضوع حقه من البحث، باستثناء النظرة الموجزة لدى الطرابلسي في دراسته لمستوى المسموعات، والموسيقى عند شوقي.

أما منهجنا فهو المنهج الأسلوبي الوظيفي، ويُعنى هذا المنهج باستثمار التقنيات اللسانية، ودمجها بالتقنيات الأسلوبية لتوظيفها توظيفاً فاعلا في خدمة النص الأدبي على صعيدي، النظرية والتطبيق. ويدرس هذا المنهج العلاقات الوظيفية النفعية للعناصر التي تكون الأسلوب في النص الأدبي، معتمداً المعايير والمقاييس التي جاءت بها اللسانيات الحديثة. فالمنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية ليست فقط في اللغة ونمطيتها، وإنما في وظائفها أيضاً، بحيث لا نستطيع تعريف الأسلوب خارجاً عن الخطاب اللغوي بوصفه رسالة تقوم بوظائف إبلاغية في الاتصال بالناس، وحمل المقاصد إليهم.

وعلى الرغم من قيام الأسلوبية الوظيفية على اتجاهين أسلوبيين مختلفين هما: الأسلوبية اللسانية: وتهتم بالعملية الإيصالية والتواصلية المكونة من المرسل والمرسل إليه والخطاب والقناة الموصلة. والأسلوبية الأدبية: وتهتم بإنشاء الأسلوب وبلاغته وبسماته الفنية والجمالية. إلا أنها ترى أن الخلاف بين هذين الاتجاهين خلاف ظاهري، فالأسلوبية اللسانية تمثل الإطار النظري، أما الأسلوبية الأدبية، فتمثل المادة التطبيقية في نقد الأسلوب، ولا غرو أن الأسلوبية اللسانية تعتمد النصوص الأدبية حتى تستنبط الخصائص الأسلوبية للغة، وبالمقابل تعتمد الأسلوبية الأدبية اللسانيات الحديثة في تعريفها، ومقولاتها، ومبادئها؛ حتى تكون أكثر منهجية وموضوعية.

ويقول هذا المنهج بإنشاء القارئ للأسلوب؛ فتأثيرات الأسلوب تنصهر في القارئ؛ ولذلك لا يمكن أن تصبح موجودة في الواقع إلا حينما يعيها، فهي ليست خصائص في الأسلوب، بل تنشأ من خلال تلقي القارئ للنص. ولكن كيف يعي القارئ هذه التأثيرات؟ لقد ذهب الأسلوبيون الوظيفيون إلى القول بوجود طريقتين حتى يعي القارئ الأسلوب: فإما أن يكون ذلك ناتجاً عن وجود تقابل في النص أي : أنه حادث من خلال عناصر

لغوية في النص، تنشأ متقابلة مع تركيب السياق السابق، وتنتج القوة الأسلوبية من إدخال عنصر غير متوقع إلى النموذج اللغوي، وقد يكون ذلك ناتجاً عن تماثل بين عمليتين أي: تطابق لجدول الاستبدال على جدول التركيب، مما ينشئ انسجاماً ما بين العلاقات الاستبدالية، والعلاقات التركيبية، وهذا يعني أن المنهج الأسلوبي الوظيفي لا يقر مقولة المعيار الخارجي الذي يعد الأسلوب انحرافاً عنه، وإنما يستبدل مقولة المعيار الداخلي بمقولة المعيار الخارجي.

وتتكون هذه الدراسة من بابين وأربعة فصول : ويمثل الباب الأول الجانب النظري من البحث، وقد تناولنا في الفصل الأول الأسلوبية في إطاريها النظري والإجرائي، فتحدثنا عن تطور مفهوم الأسلوب، وتساءلنا ما الأسلوب؟ وما الأسلوبية؟ وما هي أبرز اتجاهات البحث الأسلوبي؟ وما طبيعة العلاقة بين الأسلوبية الحديثة والبلاغة؟ وما هي الوسائل الإجرائية في البحث الأسلوبي؟ وقلنا إن القيم التعبيرية والجمالية في المستويات اللغوية العربية لم تدرس دراسة استقصائية كافية وإن الوصول إلى هذه الغاية لن يتم إلا بعد إجراء دراسات جزئية عدة للظواهر الأسلوبية، ولذلك سنعنى في هذه الدراسة بدراسة ظاهرة الإيقاع في شعر أحمد شوقي. ثم تناولنا في الفصل الثاني: مفهوم الإيقاع والإيقاع الخارجي، وحاولنا أن نستقصي النظريات المتعددة في تحديد مفهومه. كما عرضنا لمكونات الإيقاع التكراري، وقمنا بتحديد مفهوم الإيقاع الخارجي، وقدمنا دراسة تطبيقية لمكوناته في الشوقيات.

أما الباب الثاني فيمثل الجانب التطبيقي من الدراسة، ويتكون من فصلين تناولنا في أولاهما الإيقاع الداخلي وميزنا بين نوعين من البنيات الإيقاعية الداخلية الحرة هما : إيقاع الألفاظ وإيقاع العبارات، ثم سعينا في الفصل الأخير "الإيقاع والمعنى" إلى الكشف عن العلاقة المزدوجة بينهما، ورأينا أن الإيقاع الداخلي يعمل على توليد المعنى من خلال تنظيم لنسق الخطاب وحددنا وظائفه الدلالية. أما الإيقاع الخارجي فهو في حالة صراع مع المعنى . ويتولد عن هذا الصراع مجموعة من الظواهر الأسلوبية عبرت عن تدافع المعنى في القالب الإيقاعي.

الباب الأول

الفصل الأول

الأسلوبية في إطاريها النظري والإجرائي

الفصل الأول

الأسلوبية في إطاريها النظري والإجرائي

١- الأسلوبية في الإطار النظري والمصطلح

١-١ الأسلوب وثنائية (اللغة والكلام).

إن مفهوم الأسلوب مفهوم قديم يرقى إلى بدايات التفكير الأدبي في أوروبا، وقد ارتبط هذا المفهوم بالبلاغة لكونه جزءاً من صنعة الإقناع، وكان يجري نقاشه عموماً ضمن موضوع الخطابة، فقد ميزت البلاغة القديمة بين أنواع الخطابة، كالخطابة الاحتفالية ، والخطابة السياسية، والخطابة القضائية، وجعلت لكل منها مناسبتها الخاصة، ومبتكراتها الملائمة، ووسائلها اللازمة لإحداث التأثير، كتعيين اللفظة المناسبة، وصياغة الجملة، وتحديد الصور البلاغية المطلوبة.(١)

ومن الجدير بالذكر أن قواعد الأسلوب عند اللاتين، ثم في الآداب الأوروبية في العصر الكلاسيكي استمدت من قواعد الخطابة التي استخلصها أرسطو Aristotle ، وتابع التأليف فيها كثيرون بعده، ولكن فن الخطابة عنده لم يكن مقصوراً على أساليب التعبير، بل كان يشمل تأليف المعاني المناسبة للموضوع من ناحية، ولطبائع المخاطبين من ناحية أخرى، فكتاب الخطابة يشتمل على الأقسام الثلاثة. ولكن قسم العبارة Lexis لم يلبث أن أصبح المقصود بما يسمى "الخطابة".(٢)

لذلك فقد واكب مصطلح الأسلوب مدة طويلة مصطلح البلاغة دون أن يكون هناك تعارض بينهما، بل كان يقف منها موقف المساعد على تصنيف القواعد المعيارية التي تحملها إلى الفكر الأدبي منذ عهد الحضارة الإغريقية وكتابات أرسطو على نحو خاص.(٣)

---

(١) هوف، غراهام Hough,- الأسلوب والأسلوبية ، ط١ ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥م، ص١٩.

(٢) شكري عياد - اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي ، ط١، ١٩٨٨م، ص ٢٢، ٢٣ .

(٣) أحمد درويش- الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، فصول، مجلد ٥، عدد ١، مصر ، ١٩٨٤م، ص ٦٠-٦٨، ص ٦١.

وقد اكتسب مصطلح الأسلوب شهرة التقسيم الثلاثي الذي استقر عليه بلاغيو العصور الوسطى، حين ذهبوا إلى وجود ثلاثة ألوان من الأساليب، هي: الأسلوب البسيط، والأسلوب المتوسط، والأسلوب السامي. ويمثل هذه الألوان ثلاثة نماذج كبرى من إنتاج الشاعر الروماني "فرجيل" Virgil الذي عاش في القرن الأول قبل الميلاد، ويعد ديوانه الذي كتبه عن حياة الفلاحين: "قصائده الريفية" نموذجاً للأسلوب البسيط، ويعد ديوانه الأخلاقي الذي يحث فيه الرومان على التمسك بأرضهم الزراعية، أي : قصائدة الزراعية نموذجاً للأسلوب المتوسط ، أما ملحمته الشهيرة "الإنيادة" فتعد نموذجا للأسلوب السامي. وقد شاع عند البلاغيين ما عرف بدائرة فرجيل في الأسلوب وهي دائرة ترسم على أساس محاولة توزيع هذه الأقسام الثلاثة على الطبقات الاجتماعية المتنوعة، ومن ثم توزيع المفردات والصور ومظاهر الطبيعة وأسماء الحيوانات والآلات والأماكن على الطبقات الملائمة.[١]

وأصول ذلك كله موجودة عند أرسطو ، فقد نظر إلى التراجيديا على أنها أرفع من الكوميديا، ليس لأن الأولى تحاكي الفضلاء والأخرى تحاكي الأدنياء، بل لأن التراجيديا قد نشأت في المدن على أعين التاريخ، لقربها من ذوي السلطان، في حين أن الكوميديا نشأت بين أهل القرى. وقد أدخل أرسطو عنصر اللغة في تعريف التراجيديا، إذ يجب أن تكون لغتها فخمة عامرة بالمحسنات.[٢]

أما في تراثنا النقدي، فقد ظهر مصطلح الأسلوب على نحو ربط فيه بين مدلول المصطلح، وطرق العرب في أداء المعنى، أو النوع الأدبي، وطرق صياغته، ورُبط -أحياناً- بين مدلول المصطلح، وشخصية المبدع، ومقدرته الفنية أو الغرض الذي يتضمنه النص الأدبي. وقد يتساوى مفهوم الأسلوب ومفهوم "النظم" الذي يمثل الخواص التعبيرية في الكلام؛ وبهذا يمكن أن نجد في حركة النقد العربي القديم ما يصله بحركة الدرس الأسلوبي، وتمثل ذلك في عملية التمازج بين النقد، والبلاغة، والنحو بحيث أصبحت بحوث النحو وسيلة لتقويم الأسلوب ورصد خواصه، كدراسة أسلوب التعجب، والاستفهام وخروجهما عن الغرض الأصلي إلى أغراض إضافية، تمثل قيماً جمالية تعبيرية في النص الأدبي. ونلاحظ أن هذه الدراسات بدأت غالباً من النص وانتهت به،

---

[١] المصدر نفسه، ص ٦١ .

[٢] شكري عياد - اللغة والإبداع، (مرجع سابق)، ص ٢٣ .

وسعت إلى رصد الخواص الجمالية التي تتصل بالتعبير، وكشفت عنها في التركيب اللغوي.[١]

ولكن علينا أن نلاحظ ما في حركة النقد العربي القديم من ازدواجية تمثلت في وصفيته أحياناً، وفي معياريته أحياناً أخرى، وقد ترتب على ذلك أن أخذت الملامح الجمالية، في النص الأدبي، صورة تقعيدية تساند الأحكام التي يطلقها النقاد؛ وفي كثير من الأحيان ابتعدت هذه الأحكام عن النص الأدبي لتعتمد التقاليد، والعرف السائد، وكانت هذه الأحكام من الحتمية بحيث أنها تنطبق على تلك النصوص التي لم يروها من كلام العرب.[٢]

ولقد أدى الالتزام بالقواعد المعيارية إلى تجميد الأداء الأدبي، ولم تعد قواعد الأسلوب عوناً على التعبير، مما أدى إلى ظهور حركات تجديدية في وقت مبكر، فقد قال ديكارت، رافضاً فكرة التقليد: إن الذين يمتلكون أفكاراً معقولة، ويتمثلونها على نحو عميق، لكي يؤدوها واضحة مفهومة، هم أكثر قدرة على الإقناع ممن يهتمون فقط بالقوالب البلاغية. وقد أدان بوفون Buffon فكرة أن الأسلوب هو الطبقة، وحاول أن يربط قيم الأسلوب الجمالية بخلايا التفكير الحية، والمتغيرة، من شخص إلى آخر، لا بقوالب التزيين الجامدة التي يستعيرها المقلدون عادة من المبدعين دون إدراك حقيقي لقيمها، أو استغلال جيد لها، فالأسلوب هو الرجل[٣] .

وفي العصر الحديث تحددت لمصطلح الأسلوب دائرة ووظيفة جديدة في إطار أبحاث علم اللغة الحديث، فقد استفادت الأسلوبية من المفاهيم الأساسية التي طرحها هذا العلم، وعلى وجه الخصوص مفهوما : اللغة والكلام. فقد استخدم فردناند دي سوسير DeSaussure هذه الثنائية في تفكيك مفهوم الظاهرة الألسنية، فاللغة Langage عنده متعددة الصور متباينة المظاهر والأوضاع، وهي تقع على حدود ميادين علوم عديدة؛ فيزيائية، وفسيولوجية، وسيكولوجية، وتقع كذلك على حدود ميدان الفرد وميدان المجتمع، أما اللسان La Langue فهو إنتاج اجتماعي حادث عن ملكة اللغة، وعن أنواع التواطؤ والتواضع التي أقرها المجتمع، وسنها، لكي تتأتى ممارسة هذه الملكة لدى الأفراد. فهو

---

[١] محمد عبدالمطلب – البلاغة والأسلوبية، ط١، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ١٩٩٤م، ص ١٧٢ .

[٢] المصدر نفسه، ص ١٧٠، ١٧١ .

[٣] أحمد درويش – الأسلوب والأسلوبية، (مرجع سابق)، ص ٦١ .

نظام من الدلالات والرموز، ونسق من القواعد النحوية الموجودة بالقوة في أدمغة أفراد المجموعة اللغوية، ويقع خارجا عن إرادة مالكيه. أما الكلام Parole : فهو الجزء الفردي من اللغة، وهو مجموع ما يقوله الناس، وكل مظاهره فردية ومؤقته.[١]

أما تشومسكي Chomsky فقد نظر إلى ملكة اللغة على أنها أداة اكتساب ، أي أنها مكون فطري من مكونات العقل الإنساني، يؤدي إلى إيجاد لغة خاصة عبر التفاعل مع التجارب الحاضرة، بحيث تنتقل ملكة اللغة من الحالة الأولية إلى نوع من الحالة المستقرة، تتعرض بعد ذلك لتعديل هامشي كاكتساب مواد معجمية جديدة[٢] . ويطلق تشومسكي مصطلح الكفاية اللغوية Competence على المعرفة الضمنية بتلك القواعد التي تتيح للإنسان إنتاج الجمل، وتفهمها، والقواعد التحويلية التي تعمل على البنية العميقة للجملة، فتحولها إلى الشكل الخارجي المعبر عنه بالأصوات، بالإضافة إلى الحدس اللغوي القادر على الإدلاء بمعلومات حول مجموعة من الكلمات المتعاقبة التي تكون جملة صحيحة أو جملة منحرفة عن قواعد اللغة. ويعزو ذلك إلى منطقة اللاوعي عند الإنسان، مؤكداً أنها قدرة ثابتة لا تتغير.

أما الأداء Performance فهو الأداء الفعلي لتلك الكفاية على الرغم من أنه لا يخلو من بعض الانحرافات، كما أنه يشتمل على عدد من المظاهر الخاصة التي لا ترتبط بالتنظيم اللغوي، وتعزى الى عوامل بالغة التشابك وخارجة عن إطار اللغة.[٣]

ويتفق تشومسكي بهذا التفريق مع سوسير، إلا أن سوسير قد عني بالجانب الاجتماعي من اللغة، وهو ما يعرف باللسان، وقد أكد البعد الجماعي للقواعد، وهي في رأيه عناصر خارجية بالنسبة للفرد، وليست نشاطاً له، لأنه يكتسبها بطريقة سلبية عن طريق تسجيلها، ومن هنا يبرز التناقض بين اللغة بوصفها مؤسسة اجتماعية، والكلام. وهذا يعني : قولبة اللغة والفكر في الأطر الجماعية مثلما يقول بياجيه[٤] Piaget ، في حين أن تشومسكي يعيد إلى الأذهان مفهوم الإبداعية فاللغة تتسم بميزة أساسية، هي أنها

---

[١] دي سوسير، فردناند – محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة عبد القادر قنيني، مراجعة أحمد حبيبي، أفريقيا الشرق، ص ١٨–٣٠ .

[٢] تشومسكي، نوم – المعرفة اللغوية : طبيعتها وأصولها واستخدامها، ترجمة محمد فتيح، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ٥٣، ٨٦، ١١٠ ويمكن الإفادة من : تشومسكي، نوم – محاضرات ودن ، تأملات في اللغة، ترجمة مرتضى جواد باقر وعبدالجبار محمد علي وعبد الباقي الصافي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠م، ص ١٠١ .

[٣] نايف خرما – أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، ط٢، سلسلة عالم المعرفة رقم ٩، الكويت، ١٩٧٩، ص ١١٥، ١١٦ .

[٤] بياجيه ، جان – البنيوية، ط٢، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت– باريس، ١٩٨٠م، ص ٧١ .

توفر للإنسان الوسائل اللازمة لكي يعبر بصورة غير متناهية عن أفكار متعددة، ولكي يتفاعل بصورة ملائمة في عدد غير متناه من المواقف الجديدة، ويتصف هذا المظهر الإبداعي بكونه توالدياً، وليس ترداداً لما سبق أن سمعه المتكلم، بالإضافة إلى عدم خضوعه لأي حافز ملحوظ[١] .

ومن الواضح أن كلا من سوسير، وتشومسكي، قد نظر إلى اللغة على أنها تمثل نسقاً مغلقاً، ينطوي على مجموعة محدودة من القواعد التي تقبل التنويع عند تطبيقها إلى مالا نهاية. والشيء الجديد الذي جاء به تشومسكي هو أنه قرر: أن هذه القواعد المحدودة نفسها هي الأصل في ديناميكية الحديث كله، لذلك جمع بياجيه بين سوسير وتشومسكي تحت شعار واحد هو البنيوية اللغوية، أي: النظرة العلمية القائلة بسيطرة النظام اللغوي على عناصره، والهادفة إلى استخلاص طابعه النسقي من خلال العلاقات القائمة بين عناصره.والحريصة على إبراز الطابع العضوي لشتى المتغيرات التي تخضع لها اللغة.[٢]

والتمييز بين اللغة، والكلام، أدى إلى نشوء علم الأسلوب، فهذه الثنائية تعنى بالسمات المميزة التي تتخذها اللغة في الاستعمال، وهذه السمات هي التي تعرف بالأسلوب، وترجع هذه الاختلافات اللغوية إلى اختلاف المواقف، كالاختلافات بين الجنسين، وفئات العمر، والارتباط بالمهن والتخصصات، والاختلافات اللغوية بين البيئات، والمناسبات الاجتماعية.[٣] والاختلاف في أنواع المخاطبات والنصوص .

والالتفات إلى أن ثمة فروقاً في استعمال اللغة لا تمس الجوهر دعا الدارسين إلى النظر في أسباب هذه الفروق بغية التوصل إلى ضوابط لغوية عامة تحددها، وإن لم تبلغ في شموليتها درجة القوانين اللغوية، وقد استخدموا المصطلح القديم (الأسلوب) للدلالة على أية طريقة متميزة في استعمال لغة ما[٤] .

ويشير ستيفن ألمان Uilman إلى أن علم اللغة العام قد طور مفهوماً جديداً، هو: مفهوم اللغة الخاصة Idiolect ويقصد بها: "مجموع العادات اللغوية لشخص واحد في

---

[١] ميشال زكريا – الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية، النظرية الألسنية، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، ١٩٨٢م، ص ٢٨-٣٠ .

[٢] زكريا إبراهيم – مشكلة البنية، مكتبة مصر، مصر، ص ٧٧، ٧٨ .

[٣] شكري عياد – مدخل إلى علم الأسلوب، ١٩٨٢م، ص ٢٨-٣٠ .

[٤] شكري عياد – اللغة والإبداع، (مرجع سابق)، ص ٤٢ .

وقت معين". ويحتل هذا المفهوم مكاناً وسطاً بين قطبي: اللغة، والكلام. فاللغة هي عرف مشترك بين جميع أفراد المجتمع، أما الكلام فهو استعمال ذلك العرف لتسجيل رسالة معينة، واللغوي لا يهتم باللغات الخاصة، وإنما يعني بالمعيار المشترك الذي يضبطها جميعاً.[1]

وإذا كانت ثنائية "اللغة والكلام" قد ضبطت مجال الأسلوبية وحدودها، من حيث أنها تعني بالكلام فحسب، فإن الدارسين اختلفوا في وضع تعريف جامع للأسلوب، وهذا يضعنا وجهاً لوجه أمام السؤال نفسه: ما الأسلوب ؟

١-٢ ما الأسلوب ؟

لقد تعددت إجابات الدارسين عن هذا السؤال مما أسهم في إثراء البحث الأسلوبي على المستوى النظري، وسأورد أهم التعاريف المقترحة لعلي بذلك أقترب من التعريف الجامع الذي يضم جُل ما هو مشترك بين تلك التعاريف.

رأى فريق من الدارسين من أمثال كايزر Kayser وشتايجر Staiger أن الأسلوب ظاهرة داخلية في النص؛ ولذلك ينبغي تحليله من خلال العمل الأدبي نفسه. ولكن الملاحظ أن دارسي الأسلوب يقومون بعمل مقارنة- وإن كانت غير واعية في بعض الأحيان- بين النص الأدبي، والتراث الأدبي في النصوص التي اطلعوا عليها في اللغة نفسها، أو في العصر ذاته، أو للمؤلف نفسه، أو للجنس الأدبي عينه، وربما أقحموا تصوراتهم للوصول إلى الطريقة التي ينبغي اتباعها لإنتاج أسلوب جيد. ولذلك لم ينجح هذا الاتجاه في تنظيم التحليل الأسلوبي الذاتي، وجعله منهجاً، ولم يقدم الإجراءات التي ينبغي تعلمها، أو السلوك العملي الذي يجب اتباعه.[2]

---

[1] ألمان، ستيفن – اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، دراسات أسلوبية، اختيار وترجمة وإضافة، ط١، ترجمة شكري عياد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٥م، ص ٨٣-١٢١، ص ١٠٥، وللتوسع في مفهوم اللغة الخاصة يمكن الإفادة من : مارتينيه ، أندريه – مبادئ ألسنية عامة، ط١، ترجمة ريمون رزق الله، دار الحداثة، بيروت، ١٩٩٠م، ص ١٦٨-١٩٩.

[2] شبلنر، برند Spillner – علم الغة والدراسات الأدبية: دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، ترجمة محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض ١٩٨٧م، ص ٥١-٥٣ .

وقد رأى فريق ثان من الدارسين من أمثال بيرفش Bierwiseh وسابورتا Saporta أن الأسلوب تعميق بلاغي، وإضافة جمالية، ويعد عنصراً زائداً جاءت به النصوص عن طريق شكل خاص بالشاعر، أي: أنه إضافة للجوهر الخاص بالفكر أو بالتعبير. وأخذ على هذه النظرة أنه من الصعب التمييز بين التعبير اللغوي الأساسي، والزيادة الخاصة بالأسلوب في أثناء التحليل الأسلوبي. كما أن الأسلوب لا يمثل تزويقاً، وإلا لكانت كل النصوص اللغوية خالية من الأسلوب إذا لم نلمس فيها تزييناً، ولا يخفى أن هذا التعريف يفصل بين اللغة والأسلوب[١] .

لقد شكلت هذه النظرة رد فعل عند بعض الدارسين من مثل مدلتون مري Murry الذي دعا إلى استبعاد الفكرة القائلة بأن الأسلوب هو : زخرفة الكلام، فمن المستحيل أن نفهم الاستعارة فهماً فعلياً على أنها نوع من الزخرفة، وإنما هي التعبير الفريد عن رؤية الكاتب الشخصية، وبهذا يُنظر إلى النقد على أنه فحص الوسائل التي يستطيع الإنسان بواسطتها أن يعبر باللغة عن رؤيته وشعوره الرائع[٢] .

وهذا يوصلنا إلى وجهة النظر الثالثة التي رأت في الأسلوب انعكاساً للشخصية الشاعرية، ومن أصحاب هذه النظرة فوسلر Vossler وشبتسر Spitzer ، فالأسلوب لديهم ظاهرة لغوية تطبع بفردية المؤلف وشخصيته حيث التعبيرات اللغوية تمثل صوراً للحوادث الفكرية الخاصة بصاحب التعبير، وهو انعكاس كذلك للواقع الاجتماعي والاقتصادي لعصر الكاتب. ولكن إذا ما عرف الأسلوب على أنه إفراز للشخصية الفردية الذاتية فإنه من المنطقي أن يتم تحليل الأسلوب بطريقة واحدة دون أية محاولة لتعميمات تعود بشيء جديد، بالإضافة إلى أن هذا التصور قد أنتج تخيلات كثيرة عن المؤلف، ولم ينتج مناهج لغوية يمكن استعمالها في الدراسة الأدبية[٣] .

وقد جرى الربط دوماً بين هذه النظرية ونظرية رابعة رأت أن الأسلوب هو الاختيار بين المصادر المعجمية المتنوعة، وبناء الجمل في لغة معينة[٤] . ومن أصحاب هذه النظرية كريسو Cressot وقد قام هذا التصور على أساس أن نظام اللغة يوفر للمتكلم

---

[١] المصدر نفسه، ص ٥٣ – ٥٥ .

[٢] مري، مدلتون – معنى الأسلوب، ترجمة صالح الحافظ، الثقافة الأجنبية، السنة الثانية، عدد ١، العراق، ١٩٨٢م، ص ٦٧-٧٤، ص ٧٠، ٧١

[٣] شبلنر، برند– علم اللغة والدراسات الأدبية، (مرجع سابق)، ص ٥٥ – ٥٨ .

[٤] هوف، غراهام– الأسلوب والأسلوبية، (مرجع سابق)، ص ٢٤ .

إمكانات عديدة يمكن استخدامها للتعبير عن حالة واحدة، ولكن مقارنة الإمكانات الاختيارية لا تتحقق عملياً إلا في الحالة التي يكون فيها عدد الاختيارات كبيراً.

ورأى فريق خامس من الدارسين أن الأسلوب "انفعال" و "تضمن"، ومن أبرزهم شارل بالي Bally ، فالأسلوب هو وجدان العمل اللغوي الصادر من خلال لغة ما، ولذلك تتناول الأسلوبية وقائع الخطاب اللغوي المنتظمة من حيث مضامينا العاطفية، أي بطرق التعبير عن وقائع العاطفة باللغة، وأثر الوقائع اللغوية على العاطفة. ولكن تناول الجانب الانفعالي في النظرية الأسلوبية قد انضوى تحت المصطلح اللغوي: (الدلالة الفرعية أو المتضمنة)[١] .

وثمة توجه آخر يعد الأسلوب انحرافاً Deviation عن نموذج آخر من القول ينظر إليه على أنه نمط معياري[٢] ، أي: أنه خروج عن القاعدة اللغوية ومن القائلين بهذه النظرية ج. ب ثورن G. P. Thorne . فالأسلوب هو الخاصية التي تتميز عن الخواص أو الصفات الطبيعية، وتشترك معظم الاقتراحات التي وردت في أسلوبية الانحراف في مطالبتها بمعيار خارجي عن النص. وتفهم الانحرافات التي يتم اكتناهها في النص على أنها الأسلوب، وقد تعرضت هذه النظرية لانتقادات كثيرة سيأتي ذكرها عندما نتحدث عن الأسلوبية الوظيفية.

وأفرزت النظرية السابقة توجها مضاداً لدى بعض الدارسين من مثل ميكل ريفاتير Riffaterre الذي رفض مقولة المعيار الخارجي، وعد الأسلوب تقابلاً في النص، أي: أنه أثر حادث من خلال عناصر لغوية في النص، تنشأ متقابلة مع تركيب السياق السابق، وتنتج القوة الأسلوبية من إدخال عنصر غير متوقع إلى النموذج اللغوي، فكل الأجزاء اللغوية مرتبطة سياقياً، ويمكن أن تحدث تأثيراً أسلوبياً، أو لا تحدث حسب السياق. وهنا يبرز سؤال مهم وهو: ألا يكون من الواجب علينا أن نتناول التراكيب المتكررة على أنها مهمة أسلوبياً؟ ويضاف إلى ذلك أن هذه الطريقة تتناول الظواهر الأسلوبية في سياق محدد، ولا تمكننا من إبراز الأجناس الأدبية، أو أسلوب عمل من الأعمال، أو أسلوب مؤلف ما في مجموع أعماله.

---

(١) شبلنر، برند – علم اللغة والدراسات الأدبية، (مرجع سابق)، ص ٥٨ – ٦٠ .

(٢) سعد مصلوح – الأسلوب ، دراسة لغوية إحصائية، ط١، دار البحوث العلمية، الكويت، ١٩٨٠م، ص ٢٧، ٢٨ .

ولكن من إيجابيات هذا التوجه أنه جمع ما بين مقولة المعيار الداخلي، ومقولة إنشاء القارئ للأسلوب، فتأثيرات الأسلوب التي تنشأ متقابلة في النص تنصهر كلها في القارئ، ولذلك لا يمكن أن تصبح موجودة في الواقع إلا حينما يعيها، فهي ليست خصائص في الأسلوب ، بل تنشأ من خلال تلقي القارئ للنص[١] .

وعلى النقيض من النظرية السابقة ذهب رومان ياكبسون Jakobson إلى تحديد الأسلوب بأنه تماثل بين عمليتين "أي: تطابق لجدول الاختيار على جدول التوزيع مما ينشئ انسجاماً ما بين العلاقات الاستبدالية التي هي علاقات غيابية يتحدد الحاضر منها بالغائب، والعلاقات الركنية، وهي علاقات حضورية تمثل تواصل سلسلة الخطاب حسب أنماط بعيدة عن العفوية والاعتباط"[٢] .

وبقي أن نشير إلى توجه آخر عد الأسلوب وظيفياً، ومن أعلام هذا التوجه ريزل Riezel، فنظام لغة ما ليس شكلاً متحداً متجانساً، لكنه يتفرع باختلاف مجالات الاستعمال وأغراض الحديث، فتتميز اللغة أولاً بالنظر إلى النطق والكتابة، كما أن اللغة المكتوبة نظام متعدد الوظائف بطبقات أسلوبية عديدة. وينبغي ألا يختلط مفهوم الأسلوب الوظيفي بالأسلوب في نص معين، فالأسلوب الفردي للإنسان يتبع أسلوباً وظيفياً معيناً في كل مجال من مجالات الأنشطة الاجتماعية[٣] .

ويمكن أن نرد الخلافات النظرية حول تعريف الأسلوب إلى مبادئ ثلاثة :

١- التركيز على العلاقة بين المخاطِب والخِطاب أوجب تلمس الأسلوب في شخصية المخاطِب، وانعكاس ذلك في اختياراته عند ممارسته للعملية الإبداعية، وبذلك يمكن القول: إن الأسلوب اختيار.

٢- العناية بعلاقة الخِطاب بالمخاطَب، أوجب تلمس الأسلوب في ردود الأفعال والاستجابات التي يبديها المخاطَب حيال المثيرات الأسلوبية الكامنة في الخِطاب. وبذلك يكون الأسلوب قوة ضاغطة على حساسية المخاطَب.

---

(١) شبلنر، برند – علم اللغة والدراسات الأدبية، (مرجع سابق) ص ٨٧ – ٩٦ .

(٢) عبد السلام المسدي – الأسلوبية والنقد الأدبي، منتخبات من تعريف الأسلوب وعلم الأسلوب، الثقافة الأجنبية، السنة الثانية، عدد١، العراق، ١٩٨٢م، ص ٣٥-٤٣ ، ص ٤٣ .

(٣) شبلنر، برند – علم اللغة والدراسات الأدبية، (مرجع سابق) ، ص ٩٦-٩٨ .

٣- عزل طرفي عملية الاتصال، وهما : المخاطِب والمخاطَب أوجب تلمس الأسلوب في وصف النص وصفاً لغوياً.[١]

وقد اختلف الدارسون في المبدأ الثالث وهو وصف النص وصفاً لغوياً، فنظر بعضهم إلى الأسلوب على أنه تعميق بلاغي وإضافة جمالية، ومنهم من قال إنه انحراف عن نموذج آخر من القول، ينظر إليه على أنه نمط معياري، واستبدل آخرون فكرة التقابل في النص بفكرةالانحراف عن المعيار الخارجي، وذهب آخرون إلى القول بأنه تماثل لجدول الاختيار على جدول التوزيع، وهناك من ربط بين الخطاب واختلاف مجالات الاستعمال، وأغراض الحديث.

وأرى أن هذه التعريفات تعريفات متكاملة، أكثر من كونها بدائل، لأن الأسلوب، بناءً على المبدأ الأول، يجسد فكر الكاتب وشخصيته من خلال اختياراته الواعية، ولكن حتى يحقق المخاطِب الوضع الأمثل لمخاطبة الآخرين سيعمد إلى تكييف اختياراته حسب أصناف الذين يخاطبهم، وسيعمل على جلب الانتباه إليه وبذلك يتحقق المبدأ الثاني، ولكن ردود الأفعال والاستجابات التي يبديها المخاطب تتولد عن المثيرات الأسلوبية الكامنة في النص، ومن هنا يمكن القول: إن اختيارات المخاطِب ستمثل عناصر بارزة في سلسلة الكلام وسيشمل هذا بالطبع التعميق البلاغي والإضافة الجمالية كالحديث عن مكونات الإيقاع، وقد تبدو بعض اختيارات الكاتب منحرفة عن الأصل، كالتقديم والتأخير، والحذف، والمجاز... الخ. وقد يعمد كذلك إلى إدخال عناصر غير متوقعة إلى النموذج اللغوي، أو يعمد إلى إسقاط مبدأ التماثل على المتوالية التركيبية من خلال صور التكرار المتعددة، ولا شك أنه في هذا كله سيراعي مجال الاستعمال، وغرض الحديث. فالعلاقة بين التعاريف السابقة علاقة تكاملية وستظل كل الفرضيات السابقة عاجزة عن تعريف الأسلوب ما لم تنصهر في بوتقة واحدة.

وإذا كان هذا هو الأسلوب فما الذي يعنيه الدارسون بالأسلوبية؟ وما هي غايتها؟ وما المرتكزات الرئيسية التي تقوم عليها؟ وما صلتها بالنقد الأدبي؟ وهل ثمة ما تشترك فيه مع علوم البديع والبيان والمعاني؟

---

[١] سعد مصلوح – الأسلوب، (مرجع سابق) ، ص ٢٩ .

١-٣ ما الأسلوبية ؟

من المؤكد أن الباحث لا يمكنه التقاط مظاهر الأسلوب إلا في المستوى اللغوي، لأن اللغة هي أداته ومادته وهي محتواه، ولكننا لا نستطيع أن نميز المظاهر الأسلوبية عن بقية مظاهر اللغة الأخرى ما لم تكن لها خواص محددة، فالتحليل اللغوي الخالص للعمل الأدبي سيبرز العناصر اللغوية جميعها دون أن يعين الملامح والعناصر التي تمثل وحدات النص الأسلوبية. ولكن لكي نتفادى الخلط بين اللغة والأسلوب، لا بد أن نقوم بجمع العناصر التي تكون الهيكل الأسلوبي للنص، ونخضعها للتحليل اللغوي ، ونستبعد ما لا يقوم بوظائف أسلوبية. فالتحليل اللغوي يؤدي إلى نحو يولد جملاً تشمل ما لوحظ بالفعل وما لم يلاحظ حدوثه، أما التحليل الأسلوبي فإنه يسعى إلى الوصول إلى تنميط يشير الى الملامح المشتركة بين نوع معين من النصوص يمكن أن يقسم فيما بعد إلى أنواع فرعية. ويتم تحديد كل نص مختلف على ضوء مجموعة من الخواص المعينة المتمثلة فيه. فالباحث الأسلوبي يريد أن يعرف الخواص المشتركة بين أفراد نوع واحد، والمعايير التي يتم التصنيف طبقاً لها، واضعاً نصب عينيه "أدبية الأدب"، بوصفها السمة المميزة لنصوصه عن بقية النصوص. وتعد قضية تمييز الملامح اللغوية التي توظف في العمل الأدبي لأهداف أسلوبية من أبرز قضايا البحث الأسلوبي، ولا يمكن التغلب عليها إلا عن طريق استيعاب جملة الإجراءات الأسلوبية التي تهدف إلى الكشف عن العنصر الموظف، وتوضيح كيفية قيامه بهذه الوظيفة[١] .

وبناء على ما سبق ننظر إلى "الأسلوبية" Stylistics أي علم الأسلوب على أنها فرع من "علم اللغة"، ولكن بما أنها تعتمد وجهة نظر خاصة بها تميزها عن سائر فروع الدراسات اللغوية، فالأقرب إلى المنطق أن تعد علماً مساوقاً لعلم اللغة، فهي لا تعنى بعناصر اللغة من حيث هي لغة، بل بإمكاناتها التعبيرية، وعلى هذا الأساس سيكون لها أقسام علم اللغة نفسها، فإذا كان التحليل اللغوي يتم على مستويات ثلاثة هي : المستوى الصوتي، والمستوى المعجمي، والمستوى التركيبي، فإن على الأسلوبية أن تميز بين هذه المستويات الثلاثة نفسها[٢] .

---

[١] صلاح فضل – علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٥م، ص ١١٥-١١٧ .

[٢] ألمان، ستيفن – اتجاهات جديدة في علم الأسلوب ، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، (مرجع سابق)، ص ٩٦، وسنعود إلى بحث هذه القضية عند الحديث عن الأسلوبية في إطارها الإجرائي.

وإذا كانت البلاغة القديمة قد عمدت إلى اكتشاف أنواع التعبير المختلفة وتسميتها، وتصنيفها، وهي خطوة لا مندوحة عنها لإقامة العلوم، إلا أنها قد وقفت عند هذه الخطوة، ولم تبحث عن البنية العامة لأنواع التعبير، حتى كادت تموت قبل أن تبعث تحت اسم جديد هو علم الأسلوب، ويهدف هذا العلم إلى تجاوز الطابع الجزئي للمقولات البلاغية، وما أدى إليه من خطأ في تفريع أنواع القول، وتعسف في تفسير المواقف الحيوية المتغيرة، وعقم التصورات الشكلية للوسائل الفنية في التعبير، عندما تبتعد عن تناول إمكانات التماثل والتقابل في هياكل عامة، وتنويعات متعددة؛ ولذلك لم تستطع أن تكتشف النظم الفاعلة، ولا أن تتجاوز ما هو قائم، وتستشف الآفاق الممكنة في عملية الخلق اللغوي المستمرة في الأدب، لقد ركزت البلاغة القديمة على الفروق القائمة بين الوسائل الشعرية كالكناية والاستعارة .... الخ أما النظرة الأسلوبية فإنها تبحث عن العامل الشعري الذي تعد الصور والوسائل الفنية تحقيقاً له[١] .

ولكن من الصعب أن نتصور علماً ناضجاً غير عصره؛ لأن هذا يؤدي إلى خلل في بنية الثقافة الإنسانية وتطورها، فالبلاغة علم يرهص بالنضج على وفق تطورات علم اللغة، ومعطيات نظريات الأدب والجمال، ليعبر عن مفهوم جديد للعالم، ورؤية مستحدثة لموقف الإنسان منه[٢] .

وهنا يبرز سؤال مهم وهو : هل يمكن أن تشكل الأسلوبية بديلاً ألسنياً لنقد الأدب؟ لا شك في أن الأدب بناء لغوي، وإدراك طبيعة هذا البناء أمر جوهري لدارس الأدب؛ ولذلك يتجنب الدارس الأسلوبي قضايا الفلسفة، وعلم الاجتماع، وعلم الأخلاق،لأن الدراسة الأسلوبية هي دراسة منهجية للتعبير الأدبي[٣] . فلا يمكن النفاذ في رأيها إلى جوهر الأثر الأدبي إلا عبر صياغاته الإبلاغية. لذا يقتصر التفكير الأسلوبي على النص في حد ذاته. وتعنى الأسلوبية بدراسة الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية[٤] ، وتعمل الأسلوبية كذلك على تجاوز الانطباعات الذاتية، والاتكاء على الحس اللغوي في إثبات الظاهرة إلى الكشف عن العلل الموضوعية

---

[١] صلاح فضل – النظرية البنائية في النقد الأدبي ، ط ٣ ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م، ص ٣٦٤-٣٦٦ .

[٢] صلاح فضل – علم الأسلوب، (مرجع سابق) ، ص ١٤٠ .

[٣] هوف، غراهام – الأسلوب والأسلوبية (مرجع سابق)، ص ١٠٨ .

[٤] عبد السلام المسدي – الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس ، ١٩٧٧م، ص ٣٤-٣٥ .

التي يقوم عليها هذا التصور[١] . ويبدأ الدارس الأسلوبي بطرح السؤال التالي: كيف يتم استعمال اللغة لغرض جمالي؟ وهذا يدفعه إلى دراسة الوسائل الأسلوبية المتنوعة كالإيقاع والصورة الشعرية، ومن الممكن أن تكون أية خصيصة أسلوبية بارزة لدى كاتب معين مفتاحاً لفهم نهجه الفني[٢] ، وسيلاحظ الدارس أن أية فكرة من الأفكار يمكن إبلاغها بأشكال وكيفيات متنوعة، مثلما أن الخاصية الأسلوبية نفسها يمكن أن تثير انفعالات متعددة، ومتميزة، تبعاً للسياقات التي ترد فيها، وإن الإثارة نفسها يمكن تحقيقها بخاصيات أسلوبية متعددة[٣] .

ولكن تظل صلة اللغة بالنقد الأدبي في معظمها منصبة على صحة النص، وهذا الجانب الأعظم من اللغة هو الجانب العرفي الاجتماعي، أما الاعتبارات الجمالية فترجع إلى الاختيار الفردي للمفردات، وبناء الجمل، ولكنها تظل متمتعة بالصحة اللغوية.[٤]

وعلى الرغم من ذلك يظل النقد الأسلوبي عاجزاً عن استيفاء كل جوانب العمل الأدبي، فهناك عناصر في الأدب تتجاوز الدلالات اللغوية المباشرة، وغير المباشرة، ومن ثم يمكن عرضها بصور مختلفة كالشخصية الروائية، وزاوية الرؤية في العمل الروائي، وعلاقة الزمن الروائي بالزمن الخارجي، وطبيعة الموضوع ، وطبيعة الأنا في القصيدة الغنائية، كما أن هناك علاقات تربط العمل الأدبي بموقف إنساني له جذوره في الشخصية أو في المجتمع، وهذه كلها مسائل لا يمكن بحثها بالمنهج الأسلوبي، ولكن هذا التمييز لا يعني الفصل، فعلم الأسلوب والنقد الأدبي يتعاونان ويتكاملان.[٥]

١-٤ اتجاهات البحث الأسلوبي :

١-٤-١ الأسلوبية التعبيرية

وعلى الرغم من أن ثنائية اللغة والكلام أدت إلى نشوء "علم الأسلوب" من حيث العناية بالسمات المميزة التي تتخذها اللغة في الاستعمال ، إلا أنها نبهت إلى وجود فرق

---

[١] المصدر نفسه، ص ٥٦ ، ٥٧ .

[٢] هوف، غراهام– الأسلوب والأسلوبية ، (مرجع سابق)، ص ٤٥ – ٤٨ .

[٣] عبد السلام المسدي – الأسلوبية والأسلوب، (مرجع سابق)، ص ٥٤ ، ٥٥ .

[٤] تمام حسان – اللغة والنقد الأدبي، فصول، مجلد ٤، عدد ١ ، مصر، ١٩٨٣م، ص ١١٦–١٢٨، ص ١٢١ .

[٥] شكري عياد – مدخل إلى علم الأسلوب، (مرجع سابق)، ص ٤٠–٤١ .

بين دراسة الأسلوب، بوصفه طاقة كامنة في اللغة، يتمكن المؤلف من استخراجها لتوجيهها إلى هدف معين، ودراسة الأسلوب الفعلي في ذاته[١] . وهذا يعني أن علم الأسلوب قد تطور في اتجاهين مختلفين: حيث عني الاتجاه الأول بدراسة الإمكانات الأسلوبية للغات معينة، أي: الحيل التعبيرية التي تقدمها هذه اللغات للمنشئ، أما الاتجاه الثاني فاهتم بطريقة استعمال الكتاب المبدعين لهذه الإمكانات؛ لذلك يمكن القول إن الاتجاه الأول يستكشف أسلوب لغة ما، أما الاتجاه الثاني فإنه يركز على أسلوب كاتب ما[٢] .

فهذا شارل بالي، مؤسس الأسلوبية التعبيرية، يربط بين تطور الكائن البشري والنظام اللغوي على صعيد الانفعال الشعوري، فهو يهتم بما يسميه اللغة الانفعالية الشعورية التي تعمل على تقوية التعبيرية[٣] . فالعمل الأسلوبي يدور على تتبع الدفق العاطفي في الكلام، وبعد أن تتأمل وسائل التعبير الحاملة للشحنات الوجدانية ننتقل إلى دراسة خصائص الأداء، وتعد هذه الدراسة نفسية؛ لأنها تقوم على ملاحظة ما يحدث في عقل المتكلم عند تعبيره، غير أنها تبقى دراسة لسانية لأنها متجهة نحو الجانب اللغوي المعبر عن الفكرة لا نحو الجانب الذهني.[٤]

ولكن اهتمام بالي بالمحتوى العاطفي جعله يغفل عن الجوانب الجمالية، علاوة على أن تركيزه على اللغة المنطوقة صرفه عن الاهتمام باللغة الأدبية، وقد دفعه تصنيفه للإمكانات الكامنة أو المثارة في اللغة إلى دراسة القوة التعبيرية في لغة الجماعة دون اهتمام بالتطبيقات الفردية لها، وكل هذا جعل من دراسته الأسلوبية دراسة لغوية أكثر من كونها دراسة أدبية[٥] .

وتجدر الإشارة إلى أن بالي قد رغب عن تقسيم الخطاب إلى خطاب أدبي وخطاب نفعي، وصنف الواقع اللغوي إلى ما هو حامل لذاته غير مشحون، وما هو حامل للعواطف، وتأتي الأسلوبية لكي تتتبع أثر العاطفة في الخطاب عامة[٦] . وقد جعل من

---

[١] أحمد درويش – الأسلوب والأسلوبية ، (مرجع سابق)، ص ٦٥ .

[٢] ألمان، ستيفن – اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، (مرجع سابق)، ص ٨٤، ٨٥ .

[٣] بياجيه، جان – البنيوية ، (مرجع سابق) ، ص ٧١ .

[٤] عبد السلام المسدي – الأسلوب والنقد الأدبي، (مرجع سابق)، ص ٣٦ .

[٥] أحمد درويش – الأسلوب والأسلوبية ، (مرجع سابق)، ص ٦٥ .

[٦] عبد السلام المسدي – الأسلوبية والأسلوب، (مرجع سابق)، ص ٣٦ .

اللغة الوصفية الخالية من العواطف نموذجاً للغة كلها، وقاعدة يمكن قياس المتغيرات الأسلوبية بموجبها[١] .

ويتولد الشعور بهذه العواطف لدى المتلقين تلقائياً لدى التعرض لمسالك تعبيرية خاصة. ويرى بالي أن هناك طريقين لتمييز الخصائص المعبرة للغة ما، أولاً: المقارنة بين وسائل التعبير فيها بوسائل التعبير في لغة أخرى، وثانياً : المقارنة بين الأنماط التعبيرية الأساسية في اللغة نفسها، مع مراعاة الأوساط التي تختص بها، والمناسبات التي تصلح لها، والأغراض التي تدعو إلى اختيارها، والتأثيرات التي تحدثها في حساسية المتكلمين والسامعين. وقد سعى إلى وصف الطرق التعبيرية في اللغة الفرنسية بمقارنة العناصر الفكرية بالعناصر الوجدانية في هذه اللغة، مؤكداً أن مهمة الأسلوبية هي: اكتشاف الأشكال التعبيرية التي تستخدم في حقبة معينة لأداء حركات الفكر والشعور لدى المتكلمين، ودراسة الآثار التي تنشأ تلقائياً عند المتلقين لدى استعمال هذه الأشكال، وهذا يعني: أن الأسلوبية تحاول تحديد العلاقات القائمة بين القول والفكر لدى المنشئ أو السامع، فهي تدرس اللغة في علاقاتها بالحياة الواقعية، ومعنى ذلك أن الفكر الذي يلتمس تعبيره فيها لا يكاد يخلو من صبغة وجدانية[٢] .

ويرى بالي أن ميدان الأسلوبية ينبسط على رقعة اللغة كلها، ابتداء من الأصوات حتى أبنية الجمل، وجميع هذه الوقائع اللغوية يمكن أن تشف عن لمحة من حياة الفكر، أو نبضة من الحساسية، فالأسلوبية لا تدرس قسماً من اللغة، بل اللغة بأكملها منظوراً إليها من زاوية خاصة[٣] ، فهي علم مساوق لعلم اللغة، لا يعنى بعناصر اللغة من حيث هي ، بل بإمكاناتها التعبيرية[٤] . كما أنه يتناول عصراً واحداً محدوداً في تطور هذه اللغة متجنباً البحث عن مواد أو براهين من العصور السابقة، أو اللاحقة، جاعلاً أساسه اللغة التلقائية الطبيعية؛ لأن تقديم لغة الكتابة يخفي جانباً من الحقيقة، لإهماله الإمكانات الصوتية للغة، فغالباً ما يكون التنغيم شارحاً للقيمة التعبيرية للتركيب، ولا يلزم من هذا إغفال اللغة المكتوبة، بل إن لها نفعاً كبيراً إذا عدت وظيفة من وظائف اللغة المتكلمة[٥] .

---

[١] هوف، غراهام – الأسلوب والأسلوبية، (مرجع سابق)، ص ٤٣ .

[٢] بالي، شارل – علم الأسلوب وعلم اللغة العام، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، (مرجع سابق)، ص ٢١-٤٨، ص ٢٤-٢٩ .

[٣] المصدر نفسه، ص ٣١ .

[٤] ألمان، ستيفن – اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، (مرجع سابق)، ص ٩٦ .

[٥] بالي، شارل – علم الأسلوب وعلم اللغة العام، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، (مرجع سابق)، ص ٤١-٤٨ .

وإذا لم يكن بالي يقصد بالأسلوبية دراسة الأسلوب الأدبي، وإنما دراسة وسائل اللغة التعبيرية؛ فإنه يرى علم الأسلوب وثيق الصلة بالتعبير الأدبي على الرغم من استقلاله، لأننا إذا جردنا التعبير الأدبي من قيمه الجمالية لم يبق إلا التعبير عن وقائع الشعور، والانطباعات التي تحدثها اللغة، فالكاتب يصطنع المعاني التي يجدها في لغة الناس، ويسخرها لأغراضه الجمالية، في حين أن لغة الناس عملية واجتماعية، فهي كيفية خاصة من لغة الناس، وكل ما في الأمر أن المعاني البيولوجية والاجتماعية في لغة الناس تستحيل فيها إلى معانٍ جمالية[١] . ونجد من تلامذة بالي من عني بدراسة التعبير الأدبي كمرسال كريسو، لأن العمل الأدبي وسيلة اتصال ، أما الجماليات فما هي إلا وسيلة لضمان اهتمام القارئ، ويتحول مفهوم التعبيرية لديه إلى مفهوم الحدث الفني، أي مفهوم الجمالية ، فالكاتب لا يفصح عن حسه، ولا عن تأويله، إلا إذا أتيحت له أدوات ملائمة، وليس للأسلوبي من عمل سوى دراستها[٢] .

١-٤-٢ الأسلوبية التكوينية.

ذكرنا أن ثنائية اللغة والكلام نبهت إلى وجود فرق بين دراسة الأسلوب بوصفه طاقة كامنة في اللغة، يقوم المؤلف باستخراجها وتوجيهها إلى هدف معين، ودراسة الأسلوب الفعلي في ذاته، وقد تولد عن الشق الأول من هذه الفكرة نشوء الأسلوبية التعبيرية، أما الشق الثاني الرامي إلى دراسة طريقة استعمال الكتاب المبدعين لهذه الإمكانات، فقد تولد عنه نشوء الأسلوبية التكوينية. ويرى ممثلو هذا الاتجاه، -ومن أبرزهم ليو شبتسر- أن السمات الأسلوبية يمكن أن تتلاقى، وأن تفسر بواسطة الخصائص النفسية التي تثيرها، فاللغة الأدبية تمتاز بكثافة المجاز، والعدول، لا بسبب المعطيات الشكلية التي ترد عليها، بل لأنها تترجم بصورة خاصة عن أصالة روحية، وعن قدرة إبداعية متفردة، يسعى النقاد إلى اكتشافها[٣] .

ويرتكز منهج شبتسر المؤسس الأول لهذا الاتجاه على ركيزتين أساسيتين :

---

[١] المصدر نفسه، ص ٢٩-٣١ .

[٢] هوف، غراهام – الأسلوب والأسلوبية، (مرجع سابق) ، ص ٣٧ – ٣٩ .

[٣] ايفانكوس، خوسيه – نظرية اللغة الأدبية ، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، ص ٢٩، ويمكن الإفادة من : عبدالله حولة الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، فصول، مجلد ٥، عدد ١ ، مصر، ١٩٨٤م ، ص ٨٣-٩٢ .

١- تكامل كل من علم اللغة وتاريخ الأدب، فهما يكونان في آخر المطاف وحده متكاملة، فالعلاقات بين الكلمات هي علاقات حضارية وروحية، ومن الممكن أن نتعرف روح أمة ما من خلال أعمالها الأدبية[١] ، كذلك تحديد الخصائص الأسلوبية لفن أدبي ما، أو لمدرسة أدبية معينة، أو لعصر أدبي بأكمله، يتم بعد دراسة أسلوبية دقيقة لعدد كافٍ من النصوص، وعندما نصل إلى درجة من التعميم سيكون علينا أن ندعم الحقائق المستقراة من النصوص بحقائق خارجية ذات صلة بالحكم العام. ولا نستطيع أن نقفز إلى أحكام عامة عن العصر من خلال تحليل نص أدبي ما تحليلاً أسلوبياً مهما كان دقيقاً[٢] .

٢- إفادة علم اللغة من علم النفس في تفسير السمات الأسلوبية. فمن الممكن أن تميز نفسية كاتب معين من خلال أسلوبه الخاص، أي: أنه يمكن إيجاد الأصل الاشتقاقي الروحي لعدد من السمات الأسلوبية الفردية لدى كاتب ما، فعقل الكاتب أشبه بنظام شمسي تنجذب إلى مساره الأجناس كلها، فاللغة، والدوافع، والعقدة، كواكب تسير في فلك هذه الوحدة الميثولوجية. والإبداع العقلي ينعكس في اللغة، ويصبح إبداعاً لغوياً، أما المستهلك والمتحجر من اللغة، فلا يفي بحاجات التعبير لدى شخصية قوية، وسوف تؤكد الدراسة الأدبية نتائج الدراسة الأسلوبية؛ لأن اللغة تبلور خارجي لشكل داخلي[٣] .

ولا يكتفي شبتسر بتفسير نفسي لسمة واحدة بل يقيم افتراضه على عدد من السمات جمعت ورتبت بعناية، ويرى ضرورة استيعاب جل السمات اللغوية التي يمكن ملاحظتها لدى كاتب معين. ولكن يجب أن نتنبه إلى أن الحل الذي يتوصل إليه بالإجراء الدائري –أي: الرحلة ذهاباً وإياباً من بعض الجزئيات الخارجية إلى المركز الباطني للعمل الأدبي، ثم العودة إلى سلسلة أخرى من الجزئيات– لا يمكن إخضاعه لأساس عقلي صارم؛ لأن الخطوة الأولى التي يبنى عليها كل شيء لا يمكن ضبطها، فهي لا تتجاوز الشعور بأن جزئية ما لا فتة للانتباه، وإن الحصول على هذا الانطباع هو ثمرة الموهبة، والدربة، والإيمان.[٤]

---

[١] شبتسر ، ليو – علم اللغة وتاريخ الأدب، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي ، (مرجع سابق)، ص ٤٩ – ٨١ ، ص ٤٩ – ٦١ .

[٢] شكري عياد – مدخل إلى علم الأسلوب، (مرجع سابق) ، ص ٤١ ، ٦٥ .

[٣] شبتسر، ليو – علم اللغة وتاريخ الأدب ، في كتاب اتجاهات البحث الاسلوبي، (مرجع سابق)، ص ٦١-٦٩ .

[٤] المصدر نفسه، ص ٦٩-٧٦ .

وهو يرى أن الوصول إلى هذا الحل ممكن بانتهاج خطوات متتابعة من القراءات المتكررة للعمل الأدبي، والصبر والثقة، والتشبع بجو العمل، حتى تبرز كلمة أو سطر، وتنعقد صلة بين القارئ وبينه، ثم يتابع ملاحظاته الجديدة، وتراوده عدة خواطر من دراسات سابقة، ثم يشعر بدافع ميتافيزيقي نحو الحل. وتحدث الدقة المميزة، ويتم الحصول على القاسم المشترك الجامع بين الجزئي والكلي، ومن ثم الوصول إلى الأصل الروحي المكون للعمل. ولكن الخبرة بهذا الإجراء لا تكفي وحدها لوضع برنامج صالح للتطبيق في جل الحالات، فعند كل قصيدة يحتاج الناقد إلى إلهام جديد، وعليه أن يكون قادراً على التشكل دائماً بأشكال جديدة؛ لأن الطريقة التي يثبت نجاحها في نص ما قد يتعذر تطبيقها تطبيقاً آلياً على عمل آخر. وهذا عائد إلى طبيعة التعبير الفني، فالفنان ينفث في ظاهرة لغوية خارجية دلالة باطنية، ولتحديد هذه الظاهرة يضع الناقد نفسه في المركز الخلاق لدى المبدع، ويعيد خلق الكائن العضوي الفني، فقد يوجد في أي عمل أدبي استعارة، أو إيقاع... الخ وقد يكون لذلك دلالة أو قد لا يكون، وهذا يعود إلى الشعور الذي نكونه حول هذا العمل الأدبي بالذات[١] .

وقد وجه بعض الدارسين مجموعة من الانتقادات لهذا التوجه، من ذلك:

١- كمون الصفة الجدسية في جوهر الدائرة اللغوية.

٢- شك بعض الدارسين في الزعم بأن الخصائص الأسلوبية يمكن أن تطابق سمة عميقة في نفس المؤلف.

٣- تفسيرات شبتسر تؤسس على شواهد لغوية غير كافية.

٤- كثير من العلاقات التي يزعم شبتسر أنها قد تقررت بهذه الطريقة ليست في الحقيقة نتائج مستخلصة من المادة اللغوية، ولكنها تنطلق من تحليل سيكولوجي وأيديولوجي، ومن ثم تلتمس السند من اللغة[٢] .

٥- إن المراجعة للفرض الأول عن طريق تفصيلات أخرى لافتة، يمكن أن تدفع بالدارس، دون أن يشعر، إلى رفض وقائع أخرى، كان من الممكن أن تلفت نظره، ولكنها لا تدخل في إطار البناء الذي تصوره قبلاً[٣] .

---

[١] المصدر نفسه، ص ٧٩ – ٨١ .

[٢] ألمان، ستيفن – اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، (مرجع سابق)، ص ١١٢، ١١٣ .

[٣] ريفاتير، ميكل – معايير لتحليل الأسلوب في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، (مرجع سابق)، ص ١٢٣-١٥٣، ص ١٣٦-١٣٧ .

١-٤-٣ الأسلوبية الوظيفية.

لقد كان عمل كل من بالي وشبتسر سبباً رئيسياً في نشوء اتجاهين أسلوبين مختلفين يعرف الأول بالأسلوبية اللسانية Linguistic Stylistics التي تهتم بالعملية الإيصالية والتواصلية المكونة من المرسِل والمرسَل إليه والخطاب ثم القناة الموصلة، ويعرف الثاني بالأسلوبية الأدبية Literary Stylistics التي تهتم بإنشاء الأسلوب، وبلاغته، وبسماته الفنية، والجمالية. وقد سعى بعض نقاد الأسلوب أمثال ياكبسون، وريفاتير، إلى الاستفادة من هذين الاتجاهين ليؤسسا اتجاهاً أسلوبياً جديداً يعرف بالأسلوبية الوظيفية Functional Stylistics، ويعنى هذا التوجه باستثمار التقنيات اللسانية، ودمجها بالتقنيات الأسلوبية، لتوظيفها توظيفاً فاعلاً في خدمة النص الأدبي على صعيدي النظرية والتطبيق[١] .

لقد رأى كل من ياكبسون، وريفاتير، أن الخلاف بين الأسلوبية اللسانية والأسلوبية الأدبية، خلاف ظاهري، وليس خلافاً واقعياً، فالأسلوبية اللسانية تمثل الإطار النظري، أما الأسلوبية الأدبية فتمثل المادة التطبيقية في نقد الأسلوب، والأسلوبية اللسانية لا بد أن تعتمد النصوص الأدبية حتى تستنبط الخصائص الأسلوبية للغة، في حين أن الأسلوبية الأدبية لا بد أن تعتمد اللسانيات الحديثة، في تعريفها، ومقولاتها، ومبادئها، حتى تكون أكثر منهجية وموضوعية؛ لذلك حاول ياكبسون، وريفاتير، دراسة العلاقات الوظيفية النفعية للعناصر التي تكون الأسلوب في النص الأدبي، معتمدين المعايير، والمقاييس التي جاءت بها اللسانيات الحديثة[٢] . فالمنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية ليست فقط في اللغة ونمطيتها، وإنما في وظائفها أيضاً، بحيث لا نستطيع تعريف الأسلوب خارجاً عن الخطاب اللغوي بوصفه رسالة تقوم بوظائف إبلاغية في الاتصال بالناس وحمل المقاصد إليهم[٣] .

وقد عرف ياكبسون الأسلوبية بأنها منهج لساني يقوم على البحث فيما يمتاز به الكلام الأدبي عن غيره، فالأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من علم

---

[١] مازن الوعر – الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، عالم الفكر، مجلد ٢٢، العددان ٣ ، ٤ ، الكويت ١٩٩٥م، ص ١٣٦-١٨٩، ص ١٤٤، ١٤٥ .

[٢] المصدر نفسه، ص ١٤٥ .

[٣] عدنان بن ذريل – الأسلوبية، الفكر العربي، مجلد ٤ ، العددان ٢٥ ، ٢٦، بيروت، ١٩٨٢م، ص ٢٤٩-٢٥٧، ص ٢٥٥ .

اللسان(١) . وقد تركزت جهوده للإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنيا؟ وللإجابة عن هذا السؤال يقدم ياكبسون نظرية جديدة في الأسلوبية، فاللغة في رأيه يجب أن تدرس بوظائفها المتنوعة كافة، وقبل التطرق إلى الوظيفة الشعرية ينبغي أن نحدد موقعها ضمن الوظائف الأخرى للغة، فكل فعل تواصلي لفظي يقتضي مُرسِلاً يوجه رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي سياقاً تحيل إليه - أي: المرجع - سياقاً قابلاً لأن يدركه المرسل إليه، وهو إما أن يكون لفظياً، أو قابلاً لأن يكون كذلك؛ وتقتضي الرسالة شفرة مشتركة بين المرسل والمرسل إليه، وتقتضي أيضاً اتصالا، أي: قناة فيزيقية وربطا نفسياً بين المرسل والمرسَل إليه، ويسمح هذا الاتصال بإقامة التواصل والحفاظ عليه، ويمكن لهذه العناصر أن تمثل بالمخطط التالي :

سياق

مرسِل .... رسالة .... مرسل إليه

اتصال

شفرة

وكل عنصر من هذه العناصر يحقق وظيفة لسانية؛ ولذلك سيكون من الصعب إيجاد رسائل تؤدي وظيفة واحدة، فتنوع الرسائل لا يكمن في احتكار وظيفة أو أخرى، وإنما يكمن في الاختيارات الهرمية بين هذه الوظائف، وتتعلق البنية اللفظية لرسالة ما بالوظيفة المهيمنة عليها، فتهدف الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية المركزة على المرسل إلى أن تعبر بصفة مباشرة عن موقف المتكلم تجاه ما يتحدث عنه، وهي تنزع إلى تقديم انطباع عن انفعال معين صادق أو خادع. أما الوظيفة الإفهامية المتوجهة نحو المرسل إليه فتجد تعبيرها النحوي الأكثر خلوصاً في النداء والأمر، وتستهدف الوظيفة المرجعية المرجع والتوجه نحو السياق، وتشدد الوظيفة الانتباهية على الاتصال، أما وظيفة ما وراء اللغة فتسعى إلى التركيز على "الشفرة" حيث يرى كل من المرسل، والمرسل إليه، ضرورة التأكد مما إذا كانا يستعملان استعمالاً جيداً الشفرة نفسها، وإن استهداف الرسالة بوصفها رسالة، والتركيز عليها، هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة، وهي ليست الوظيفة الوحيدة للشعر، وإنما هي الوظيفة المهيمنة والمحددة، ولكنها لا تؤدي في الأنشطة اللفظية

---

(١) عبد السلام المسدي - الأسلوبية والنقد الأدبي، (مرجع سابق)، ص ٤٣ .

الأخرى سوى دور تكميلي وعرضي. ولا يمكن للتحليل اللساني للشعر أن يقتصر على الوظيفة الشعرية فخصوصيات الأجناس الشعرية المختلفة تستلزم مساهمة الوظائف اللفظية الأخرى بجانب الوظيفة الشعرية المهيمنة وذلك في نظام هرمي متنوع.

وبناء على ما سبق يمكن استكمال مخطط العناصر الستة الأساسية للتواصل اللفظي بمخطط مناسب للوظائف[١] :

مرجعية

انفعالية .... شعرية .... إفهامية

انتباهية

ما وراء اللغة

وتعمل الوظيفة الشعرية على إسقاط مبدأ التماثل في المحور الاستبدالي على المحور التركيبي، أي: أن التماثل – ويعنى به تكرار الفونيمات والنبرات والأوزان والبنيات النحوية– ينتقل من المحور الاستبدالي ويصبح وسيلة فاعلة للتعاقب في التتابع، ويتحدد الأسلوب بأنه تطابق لمحور الاستبدال على محور التركيب، مما يفرز انسجاماً بين العلاقات الاستبدالية التي هي غيبية، يتحدد الحاضر منها بالغائب، والعلاقات التركيبية، وهي علاقات حضورية، تمثل تواصل سلسلة الخطاب حسب أنماط بعيدة عن العفوية والعشوائية[٢] .

وإن الفضيلة الرئيسية لمساهمة ياكبسون قد تمثلت في صياغة افتراض عام حول بناء اللغة الشعرية، وقد جمع هذا الافتراض العام في مخططه الوحيد وفي نموذجه التفسيري المنظم، عدداً كبيراً من الملامح التي كانت مبعثرة في علوم البلاغة المتخصصة[٣] . فلم تعد التوازيات الصوتية والنحوية والدلالية ظواهر بلاغية معزولة،

---

[١] ياكبسون ، رومان – قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٨م، ص ٢٧-٣٣

[٢] فاطمة الطبال بركة– النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون دراسة ونصوص، ط١ ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٣م، ص ٧٦ .

[٣] إيفا نكوس، خوسيه – نظرية الغة الأدبية، (مرجع سابق)، ص٥٥ .

فالتماثل الصوتي والنحوي والدلالي يتحرك على نحو تكويني بدافع المتوالية الشعرية[١] . والتماثل في الشعر يتراكب على المجاورة ويرقى إلى درجة الأداة المكونة للمتوالية[٢] .

ويشمل هذا الافتراض عند ياكبسون ثنائية الاستعارة والكناية التي أصبحت عنده أساساً لدراسة الأسلوب الأدبي، والعملية اللغوية بحد ذاتها، فلغة الإنسان تقوم على دعامتين أساسيتين: الاستعارة والكناية. أما الاستعارة- وهي إسقاط علاقة استبدالية على المحور التركيبي - فتقوم على الانتقاء والاستبدال والمشابهة، في حين تعمل الكناية على التنسيق والدمج والمجاورة، وقد لاحظ ياكبسون أن الاستعارة تعمل في المحور الاستبدالي، وتأتي غريبة عن المنظومة الدلالية للجملة، أما الكناية فتعمل في المحور التركيبي وتقوم على علاقة التجاور، ولا تسبب تناقضاً بين نواته الدلالية والسياق الدلالي للعبارة التي تأتي فيها، وتظهر في الكلام العادي أكثر من الاستعارة. وعلى الرغم من أن هذه الثنائية قد طبقت في دراسة الرسم والسينما والأحلام إلا أن تطبيقاتها الغنية تكمن في دراسة الأدب، والشعر منه بصورة خاصة، فالكناية تسيطر على النثر الذي يعتمد في معظمه الصورة التقريرية، إلا أن ذلك لا يعني خلوه من الاستعارة، أما الشعر فإنه يعتمد اعتماداً واضحاً الصورة البيانية التي من شأنها أن تبث الغموض في النص، ويخلص ياكبسون إلى أن المذهب الواقعي، باتجاهه نحو التفاصيل، وإسهابه في وصف المواقف المصاحبة ، هو مذهب كنائي، أما الرومنطيقية والرمزية فإنهما مذهبان استعاريان[٣] .

وإذا انتقلنا إلى ميكل ريفاتير فسنجده ينظر إلى الأسلوبية على أنها علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي يستطيع المرسل بواسطتها مراقبة حرية الإدراك لدى المتلقي، وفرض وجهة نظره في الفهم والإدراك ، فهي علم لغوي يعني بظاهره حمل الذهن على فهم معين، وإدراك مخصوص، لذلك فهي تدرس عملية الإبلاغ، لا بوصفها كلاماً عادياً، وإنما على أساس أنها تبرز شخصية الكاتب، وتجلب انتباه المتلقي[٤] .

ولا يمكن أن نفهم الظواهر الأسلوبية إلا في اللغة؛ لأن اللغة هي أداتها، ولكن يجب ألا نخلط بين عناصر التأليف ذات القيمة الأسلوبية، وعناصر أخرى محايدة، فلا بد

---

[١] المصدر نفسه، ص ٢١٦ .

[٢] ياكبسون، رومان - قضايا الشعرية، (مرجع سابق)، ص ٦٩ .

[٣] فاطمة الطبال بركة - النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، (مرجع سابق)، ص ٥٠-٥٧ .

[٤] عبد السلام المسدي - الأسلوبية والنقد الأدبي، (مرجع سابق)، ص ٣٩ ، ٤٠ .

من القيام بعملية انتخاب لكل العناصر ذات السمات الأسلوبية، ثم تخضع وحدها لتحليل أسلوبي، ولكن حتى نقوم بهذا الإجراء الأولي لبدء التحليل يجب أن نعثر على معايير نوعية للأسلوب[١] .

لقد عارض ريفاتير الأسلوبيين التوليديين من أمثال ج، ب ثورن الذين رأوا أن دراسة الأسلوب تقوم على تتبع الانحراف عن المعيار الخارجي في أبنية الجمل النحوية، وقالوا: إن معظم الأحكام الأسلوبية ترجع إلى البناء العميق للجملة، فالجمل التي تخرج على السلامة النحوية يكثر ورودها في الشعر إلى درجة كبيرة، وهي عناصر جوهرية في استجابتنا له، وإن كانت لا تعد منحرفة داخل إطار القصيدة؛ ولذلك دعوا إلى وضع نحو مضاد يحتوي على قواعد غير قواعد اللغة المعروفة، لكنها تظل مرتبطة بها، أما القصائد التي لا يختلف نحوها عن نحو اللغة المعروفة إلا من جهة البنية السطحية فهي في الغالب قصائد رديئة. وبناء على ذلك يمكن أن يصبح النحو التوليدي موجهاً مهماً للدراسات الأسلوبية؛ لأنهما يعنيان بنوع من الظواهر لا يختلف جوهرياً في واحد منهما عن الآخر؛ لأن المسلمات الأساسية في كلا البحثين هي مسلمات نفسية، فالمعطيات الأكثر أهمية في كليهما هي الاستجابات التي ترجع إلى معرفة حدسية بالبناء اللغوي[٢] .

وقد جوبهت مقولة الانحراف عن المعيار الخارجي بالكثير من الاعتراضات من ذلك:

١- يستنتج من هذه النظرية وجود نصوص دون أسلوب، وهي التي لا تنحرف عن المعيار.

٢- لا يمكن تحديد المعيار أو الانحراف بدقة.

٣- تقوم هذه النظرية بتعريف الأسلوب سلبياً دون أن ينتج عن ذلك أي تقرير كيفي في النظرية الأسلوبية.

٤- إن مقدار الانحرافات ليس متطابقاً مع مقدار الخصائص الأسلوبية، كما أن أي مقدار منهما لا يتضمن المقدار الآخر، هذا بالإضافة إلى وجود انحرافات دون أن

---

[١] ريفاتير، ميكل - معايير لتحليل الأسلوب، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، (مرجع سابق)، ص ١٢٣، ١٢٤ .

[٢] ج. ب ثورن - النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي ، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، (مرجع سابق)، ص ١٥٥-١٦٩ .

يكون لها تأثير أسلوبي، كالأخطاء النطقية أو الكتابية، والتراكيب النحوية الخاطئة، ومن جهة أخرى يمكن أن يكون للعناصر اللغوية غير المنحرفة دلالة أسلوبية.

٥- تهمل هذه النظرية عنصر المخاطِب والمخاطَب، وهذا يرجع إلى الاهتمام بالمقارنة بين النص والمعيار الخارجي.

٦- يمكن تطبيق هذه النظرية في المجال الأدبي على أسلوب شديد الحساسية، وعلى التجارب الشعرية ذات اللغة الخاصة فقط، ولا يمكن تطبيقها على المؤلفين الذين يستعملون أسلوباً عادياً.

٧- يكمن الخطر في هذه النظرية من حيث أنها لا تلاحظ إلا الصفات الأسلوبية غير العادية، في حين تهمل النص كله وتراكيبه المتعددة[١] .

لذلك يجب ألا نفترض وجود اختلاف بين أسلوب النص الأدبي والأسلوب الاعتيادي، وإنما علينا أن نفترض وجود حشد كبير من الأساليب العامة يقابلة حشد كبير من الاستعمالات الفرعية، وتتم المقارنة بين هذه الأساليب، والاستعمالات من أجل أية مميزات لسانية[٢] . فالأسلوب الأدبي الفني لا يمتلك خواص مختلفة؛ لأن اللغة نظام نسبي مفتوح يتلون طبقاً لحدوثه واستعمالاته في سياقات مختلفة، من هنا فإن اللغة الواحدة تصبح لغات عدة تعمل كلها ضمن هذا النظام النسبي المفتوح كاللغة القانونية، واللغة الطبية، واللغة الدينية ... الخ وتمتلك كل لغة من تلك اللغات سماتها البارزة التي تجعل منها لغات مختلفة، ويمكن أن تسمى هذه اللغات المختلفة بالأساليب، وهي بلا شك نتاج حالات اجتماعية معينة تنتج من خلال علاقة النظام اللغوي النسبي المفتوح بالمجتمع[٣] .

لقد تبنى ريفاتير الاعتراضات السابقة ومن ثم قام بتقديم معيار جديد لتحليل الأسلوب، ذاهباً إلى أن الاستعانة بالمستقبِل هي المدخل الأصلح لإدراك الأسلوب، وللتخلص من الاستجابة المتصفة بالذاتية يقترح أن يعتمد البحث الأسلوبي عددا من الرواة المثقفين، ويطلق على مجموع الرواة الذين يستخدمون لكل مثير أو متوالية أسلوبية كاملة

---

[١] شبلنر، برند – علم اللغة والدراسات الأدبية، (مرجع سابق)، ص ٧٢، ٧٣ .

[٢] فاولر، روجر – Fawler– نظرية اللسانيات ودراسة الأدب، ترجمة سلمان الواسطي، الثقافة الأجنبية، السنة الثانية، عدد١، العراق، ١٩٨٢م، ص ص ٨٣-٩٧، ص ٩٤. ويمكن الإفادة من : ر. أ بوداغوف– دفاعاً عن مفهوم الأدب الفني، ترجمة ناشئة بهجت، الثقافة الأجنبية ، السنة الثانية، عدد ١، العراق، ١٩٨٢م، ص ٧٩-٨٢.

[٣] مازن الوعر – الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، (مرجع سابق)، ص ١٤٧ .

اسم القارئ العمدة Archilecteur وما هو إلا وسيلة لاستخراج المثيرات من النص فحسب، وينتهي إحصاء الظواهر الأسلوبية شيئاً فشيئاً، إلى إدراك بعض منها على أنها صور متعددة لبنيات واحدة، ومتى عينت هذه البنيات وعرفت يمكن الحصول على ما يميز العمل[١] .

ولكن بسبب أخطاء الإفراط في عد عناصر لغوية عادية وحدات أسلوبية، وأخطاء التفريط المتمثلة بذوبان عناصر أسلوبية ذات علاقة في النص مع الزمن، يقترح ريفاتير إضافة معايير جديدة تكمل نتائج القارئ العمدة وتضبطها، ولذلك يرفض عد كل انحراف بالنسبة الى المعيار اللغوي الخارجي منحى أسلوبيا، وينطلق من مقولة "السياق" بوصفه معياراً داخلياً، فالأسلوب يتحقق بانحراف عن هذا السياق، فإذا لم يكن ثمة تقابل أسلوبي، حيث رد فعل القارئ العمدة، نقرر أن ثمة مبالغة في رد الفعل إزاء النص.

والسياق الأسلوبي في رأي ريفاتير نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع، ويعد التقابل الناتج عن هذا الاقتحام مثيراً أسلوبياً، ولا يفهم من مصطلح الانقطاع أنه من باب الفصل، فقيمة المقابلة الأسلوبية تكمن في نظام العلاقات الذي تقيمه بين العنصرين المتقابلين، وما كان لهما أي تأثير دون وصلهما في متتابعة. والسياق الأسلوبي ذو امتداد محدود جدا، يحدده تذكر ما سبق لنا قراءته، وإدراك ما نقرؤه فعلا، ولكن من الممكن أن ينشئ المنحى الأسلوبي نسقاً جديداً، ويصبح نقطة انطلاق لسياق هو العنصر الأول في وحدة أسلوبية، ويحد النمط الأول بالمخطط التالي:

سياق ← منحى أسلوبي ← عودة إلى السياق

تعبير عادي ← مبالغة ← تعبير عادي

أما النمط الثاني فهو كما يلي :

سياق ← منحى أسلوبي يشكل سياقاً جديداً ← منحى أسلوبي

تعبير عادي ← مبالغة ← سياق يعتمد المبالغة ← تقليل[٢]

وقد يتراكم عدد من المناحي الأسلوبية المستقلة عند نقطة معينة، ولو انفرد واحد من هذه المناحي الأسلوبية المستقلة لكان معبراً بمفرده ، ولكن تناصر تأثيرات هذه

---

[١] ريفاتير ، ميكل – معايير لتحليل الأسلوب، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، (مرجع سابق)، ص ١٣٤-١٣٩ .

[٢] المصدر نفسه، ص ١٤٣ - ١٥٠ .

المناحي الأسلوبية يتميز بقوة لافتة، وهو بلا شك منحى واعٍ ، ولا يشترط فيه انطواؤه على مقابلة واضحة مع السياق السابق، كما أنه يسمح لنا بتصحيح أخطاء التفريط من قبل القارئ العمدة بتحديد العناصر المتناصرة الدالة على المنحى الأسلوبي، وإن لم يعد له تأثير في الشعور لعدم وجود عرف مشترك بين المؤلف والقارئ، ولا شك أنه عامل أسلوبي مهم يضمن بقاء نظام الإرسال في النص[١] . وتجدر الإشارة إلى أن روجر فاولر قد ساهم في تطوير مفهوم القاعدة السياقية حينما دعا إلى ضرورة ربط تواتر وقائع شكل لغوي في نص ما، بما لدينا من نصوص أخرى في المجال نفسه، أو المدرسة نفسها، أو الاتجاه الأدبي عينه[٢] .

إن الغرض من المعايير السابقة التي طرحها ريفاتير وهي (القارئ العمدة، السياق الأسلوبى، التناصر) هو المساعدة على تحديد الظواهر الأسلوبية بطريقة موضوعية، فالسياق والتناصر لا يتطلبان بوصفهما معيارين سوى ملاحظة الظواهر دون إعطاء أحكام مسبقة على المحتوى أو القيمة، هذا بالإضافة إلى أن الأحكام القيمية التي يطلقها القارئ العمدة لا يعوّل عليها إلا بقدر ما تكشف عن المثيرات في النص، فإذا ما حددت الظواهر الأسلوبية فإن التحليل اللغوي الذي يتناولها دون غيرها يصبح ذا دلالة، أما إن ترك هذا التحديد فإن التحليل اللغوي لا يستطيع أن يميزها بمفرده[٣] .

١-٤-٤ الأسلوبية والبلاغة العربية.

مر بنا -فيما سبق- أبرز الاتجاهات الأسلوبية ، وهي كما يقول كثير من الباحثين اتجاهات متكاملة لا متخالفة، فلا يمكن أن نتحدث عن أسلوبية جمالية وأخرى لغوية وثالثة نفسية، وإنما يجب إدماجها وتكاملها في اتجاه واحد، ومن الطبيعي أن يكتسب هذا الاتجاه طابعاً لغوياً بالنسبة للمادة المستخدمة، وطابعاً نفسياً بالنسبة للدوافع الباعثة، وطابعاً جمالياً بالنظر إلى الشكل الخارجي للنص والتأثير الناجم عنه، وجميع هذه العناصر الأسلوبية حاضرة في النص ودراستها تعني التفقه فيها[٤] .

---

[١] المصدر نفسه، ص ١٥٠-١٥٣ .

[٢] إيفانكوس، خوسيه - نظرية اللغة الأدبية ، (مرجع سابق)، ص ٣٧ .

[٣] ريفاتير، ميكل - معايير لتحليل الأسلوب، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، (مرجع سابق)، ص ١٥٣ .

[٤] صلاح فضل - علم الأسلوب، (مرجع سابق)، ص ١١٠ .

إن أي اتجاه من الاتجاهات الأسلوبية لا يكفي وحده لدراسة الأسلوب، فكل منها يمتلك جزءاً من الحقيقة، فهي ليست سوى محاولات تجريبية لها حدودها الذاتية التي لا تتعداها، وهذا لا يحول دون الإفادة منها جميعاً أو من بعضها على الأقل في دراسة النص الأدبي[١] . ولكن كيف ننظر إلى هذا الاتجاه الأسلوبي التكاملي ضمن منظومة البلاغة العربية؟

لن نحاول في هذه "الفصلة" البحث عن أفكار أسلوبية رائدة في تراثنا البلاغي فقد تناول هذا الموضوع كثير من الباحثين، وقد تلمسوا هذه الملامح الأسلوبية عند كبار البلاغيين بدءاً بالجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) ومروراً بابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) والخطابي (ت٣٨٨ هـ) والباقلاني (ت٤٠٣هـ)، وعبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١ هـ)، وحازم القرطاجني (ت٦٨٤ هـ)، وانتهاء بابن خلدون (ت٨٠٨ هـ)، حتى أن أحد الباحثين يقول في ذلك: "ينبغي ألا ينظر إلى "علم الأسلوب" كما لو كان غريباً كل الغرابة عن بنية الثقافة العربية. بل إن تتبع النصوص التي ترجع إلى القرنين الثالث والرابع يدل على أن مفهوم "الأسلوب" اقترب من الوضع الاصطلاحي، ربما أكثر من كلمة "البلاغة" نفسها التي ظلت مقصورة على وصف الكلام، أو المتكلم ببلوغ الغاية في إصابة الغرض."[٢] وإنما سنحاول أن نفهم المنطق الداخلي لتراثنا البلاغي ضمن سياقه التاريخي ومن ثم طرح وجهة نظر جديدة للتعامل معه ضمن معطيات حياتنا الثقافية.

من الواضح أن كلاً من "الأسلوبية" و "علم البلاغة" يفترض وجود عدة طرق للتعبير عن المعنى، وأن القائل يختار إحدى هذه الطرق لأنها تناسب الموقف؛ لذلك يمكن

---

[١] محمد شفيع الدين السيد – الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦م ، ص ١٨٩ .

[٢] شكري عياد – اللغة والإبداع، (مرجع سابق)، ص ١٥، وللتوسع في النظر الأسلوبي في التراث البلاغي يمكن الإفادة من:

محمد عبد المطلب – مفهوم الأسلوب في التراث، فصول، مجلد ٧، العددان ٣،٤، مصر، ١٩٨٧م، ص ٤٦–٦٠ .

نصر حامد أبو زيد – مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني، قراءة في ضوء الأسلوبية ، فصول ، مجلد ٥، عدد ١، مصر، ١٩٨٤م، ص ١١–٢٤ .

إبراهيم خليل – الأسلوبية ونظرية النص ، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧م، ص ١٥–٦٣.

محمد شفيع الدين السيد – الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، (مرجع سابق)، ص ٧–٦٧ .

عبد السلام المسدي – المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال "البيان والتبيين" للجاحظ، حوليات الجامعة التونسية، عدد ١٣، تونس، ١٩٧٦م، ص ١٣٧–١٨١ .

أن نقول: إن الهدف النهائي للأسلوبية هو أن تقدم صورة شاملة لأنواع الألفاظ والتراكيب وما يختص به كل منها من دلالات. وهذا بالفعل ما تصفه البلاغة[١] .

لكن علينا ألا ننسى أن البلاغة علم لغوي قديم، في حين أن الأسلوبية علم لغوي حديث، والعلوم اللغوية القديمة -كما هو معروف- تنظر إلى اللغة على أنها شيء ثابت، في حين أن العلوم اللغوية الحديثة تسجل ما يطرأ عليها من تغير وتطور. وعلى الرغم من أن البلاغة تلاحظ اختلاف طرق التعبير تبعاً لاختلاف مقتضى الحال، إلا أن هذه الاختلافات لا تخرج عن الإمكانات الثابتة للغة العربية، وهذا يعني أن القوانين التي تصل إليها البلاغة قوانين مطلقة، ولا يلحقها التغيير من عصر إلى عصر، أو بين بيئة وبيئة، أو شخص وشخص، فيجب مراعاتها دائماً كقوانين النحو. أما الأسلوبية فتدرس الظواهر اللغوية الأسلوبية بطريقة أفقية، تصور علاقة هذه الظواهر بعضها ببعض في زمن واحد، وطريقة رأسية تمثل تطور كل ظاهرة من هذه الظواهر على مر العصور، فهي تسجل الظواهر وتعترف بما يصيبها من تغيير، وتحرص على إبراز دلالاتها في نظر أصحابها دون أن تتحدث عن صواب أو خطأ[٢] .

ويضاف إلى ما سبق أن البلاغة قد نشأت في ظل سيادة المنطق على التفكير العلمي لخدمة الخطابة أكثر من خدمة الفن الشعري، وبناء على ذلك تعد الحالة العقلية للمخاطَب أهم عنصر في ظروف القول، أما الأسلوبية، فقد نشأت في ظل ازدهار علم النفس الذي عني بالجانب الوجداني من الإنسان أكثر مما عني بالجانب العقلي. ولذلك نجد "الموقف" في الأسلوبية أشد تعقيداً من مقتضى الحال؛ فهو يشمل العوامل الخارجية الكثيرة التي يرجع بعضها إلى القائل، وبعضها الآخر إلى المتلقي، ويكون بعضها الآخر مشتركاً بينهما كالمنشأ، والجنس، والسن، والبيئة، والمركز الاجتماعي، كما يشمل أيضا العوامل الفردية التي ترجع إلى القائل وحده، كالشخصية، أو المزاج بأنواعه: الحاد، والهادئ، والرزين، والمتواضع، والمغرور، والمداعب ... الخ. ولا تكتفي الأسلوبية بدراسة هذه الدلالات الوجدانية العامة، الزائدة على الدلالات المباشرة لمختلف التراكيب اللغوية، وإنما

---

(١) شكري عياد – مدخل إلى علم الأسلوب ، (مرجع سابق)، ص ٤٣ .

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٤ ، ٤٥ .

تدرس أيضاً الصفات الخاصة التي تميز هذه الدلالات الوجدانية في أسلوب مدرسة أدبية معينة، أو فن أدبي معين، أو في أسلوب كاتب ما، أو عمل أدبي محدد[١] .

بعد هذا العرض لمنطق البلاغة الداخلي نتساءل عن كيفية التعامل مع التراث البلاغي ضمن المنظور الأسلوبي؟ يذهب نصر حامد أبو زيد إلى أنه ليس للتراث وجود مستقل خارج وعينا به وفهمنا له، أما وجوده العيني الفيزيقي فلا يعنينا، وإنما الذي يعنينا وجوده في معرفتنا ووعينا الثقافي، وهذا الوجود غير مستقل؛ لأن الوعي متغير؛ فالوعي يحاول أن يجد أجوبة من التراث، وفي نفس الوقت ينفي عنه بعض القضايا، ويطرح عليه أسئلة معاصرة، ويبحث عن أجوبة جديدة لم تخطر على بال السلف؛ فهي إجابات كامنة ضمنية يكشفها الوعي المعاصر من خلال القراءة. وقد يعمد الوعي إلى تجاهل أسئلة طرحها السلف وأجابوا عنها، لأنها فقدت مغزاها وحيويتها بالنسبة لنا، وإن كان مغزاها التاريخي ما زال قائماً وقابلاً للتحليل من منظور القراءة التاريخية. لكن القراءة التي يتحدث عنها ليست ضد التراث أو معه؛ لأن التحيز ينبع من قصور الوعي بجدلية العلاقة بين الماضي والحاضر، وبين التراث والمعاصرة. إن القراءة المتحيزة تؤدي بنا إلى محاكمة التراث من خلال مفاهيم لا يقبلها، أو تودي بنا إلى إلباسه مفاهيم وتصورات مفارقة لطبيعته، ومعارضه لمنطقه الداخلي، في حين أن القراءة الموضوعية لا تغفل عن هذا المنطق الداخلي للتراث. كما أنها لا تتعامل معه بمعزل تام عن الوعي المعاصر، فالقراءة الموضوعية هي قراءة تأويلية للنصوص. إنها رحلة للبحث عن المغزى الذي يثري من خلاله وعينا النقدي المعاصر، ولا تتوقف عند المعنى الذي كان في عقول السلف[٢] .

وبما أن موضوع دراستنا هو الإيقاع في شعر شوقي دراسة أسلوبية ، فإن هذا يحتم علينا أن نتعامل مع التراث البلاغي ضمن معرفتنا ووعينا الثقافي، فنطرح عليه أسئلة جديدة باحثين عن إجابات جديدة كامنة في النص التراثي، فعلى سبيل المثال: ما

---

[١] المصدر نفسه ، ص ٤٦، ٤٧، ٤٩ .

[٢] نصر حامد أبو زيد – إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ط ٣ ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٤م، ص ١٤٩-١٥٢، ويمكن الإفادة من : علي زيتون – البلاغة العربية بين لغتي التراث والحداثة، الفكر العربي، سنة ٢١، عدد ٦٠، بيروت، ١٩٩٠م، ص ١١٤-١٢٦ .

عبد القادر المهيري – البلاغة العامة، حوليات الجامعة التونسية، عدد ٨ ، تونس، ١٩٧١م، ص ٢٠٧-٢٢١،

تمام حسان– المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، فصول، مجلد ٧، العددان ٣، ٤، مصر، ١٩٨٧م، ص ٢١-٣٥ .

مصطفى صفوان – الجديد في علوم البلاغة، فصول، مجلد ٤، عدد٣، مصر، ١٩٨٤م، ص ١٦٨-١٧٢.

العلاقة بين الإيقاع والوزن الشعري؟ وما هي البنيات الإيقاعية الحرة في النص الأدبي؟ وما القانون العام الذي يجمع بينها؟ ومم تتكون؟ وهل ساهمت علاقات التقابل الصوتية في إثرائها؟ وما العلاقة بين الإيقاع والمعنى؟ هل الإيقاع شكل فارغ يمتلئ بالمعنى؟ وكيف يساهم الإيقاع الداخلي في تنظيم الخطاب وإنتاج الدلالة؟ وما هي الوظائف الدلالية التي يقوم بها؟ وما طبيعة العلاقة بين الإيقاع الخارجي والمعنى؟ هل الإيقاع الخارجي في حالة صراع مع المعنى؟ وما الظواهر الأسلوبية المتولدة عن هذا الصراع؟ ... الخ وسنحاول أن نجد أجوبة كامنة في النص البلاغي يكشفها لنا وعينا المعاصر من خلال القراءة، وبالطبع سنتجاهل بعض الأسئلة التي طرحها البلاغيون وأجابوا عنها؛ لأنها فقدت مغزاها وحيويتها بالنسبة لنا، وإن كان مغزاها التاريخي ما زال قائماً وقابلاً للتحليل من منظور القراءة التاريخية. ولذلك لن نغفل عن منطق البلاغة الداخلي، ولن نتعامل معها بمعزل عن وعينا المعاصر، فقراءتنا تأويلية للنصوص، وستمثل الشوقيات "المدونة" التي تمدنا بالشواهد الشعرية الداعمة لأجوبتنا، والموضحة لها، ولكن ينبغي أن نشير إلى أن هذه التساؤلات قد طرحت نفسها أثناء تعاملنا مع النص الشعري ولم تفرض نفسها عليه.

٢- الأسلوبية في إطارها الإجرائي

٢-١ الأسلوبية ومستويات التحليل اللغوي.

اللغة هي نقطة الانطلاق في البحث الأسلوبي، فمن أجل دراسة فاعلة، وشاملة، للأسلوب تبحث لغة العمل الأدبي على مختلف المستويات بحثاً واعياً موضوعياً، فالواقع اللغوي بإمكانه أن يكون ذا طابع صوتي، أو عروضي، أو نحوي، أو دلالي، وقد ينتسب إلى أكثر من مستوى، ويتحرك على أكثر من صعيد؛ ولذلك لا بد أن ترتكز الأسلوبية على علم اللغة الحديث حتى تتسم بالموضوعية والدقة، وهذه المنهجية تحتم على الأسلوبي أن يلم بكل معارف اللغة وقواعدها: الصوتية، والعروضية، والنحوية، والدلالية، فهي تضم النواحي التي تكشف عن أسلوب الكاتب جميعاً، مما يبرهن أن الواقع الأسلوبي هو في الأساس واقع لغوي، يحمل طابع كاتبه الذاتي. الذي يتجلى فيه عالمه الداخلي ورؤياه الفريدة للعالم[1] .

---

[1] عزة آغا ملك – الأسلوبية من خلال اللسانية ، الفكر العربي المعاصر، عدد ٣٨، بيروت، ١٩٨٦م، ص ٨٣-٩٣، ص ٩٢ ، ٩٣.

فعلم الأسلوب، تبعاً لذلك، ينبسط على رقعة اللغة كلها، وجل الظواهر اللغوية، ابتداءً من الأصوات حتى أبنية الجمل ، يمكن أن تكشف عن خصيصة أساسية في اللغة المدروسة، وأن تشف عن لمحة في حياة الفكر، أو نبضة من الحساسية ، فهو لا يدرس قسماً من اللغة، بل اللغة بأكملها، منظوراً إليها من زاوية خاصة[١] . ومن الأقرب إلى المنطق أن يعد علم الأسلوب علماً مساوقا لعلم اللغة. لاعتمادة وجهة نظر خاصة تميزه عن سائر فروع الدراسات اللغوية، فهو لا يعنى بعناصر اللغة من حيث هي لغة، بل بإمكاناتها التعبيرية، والتعبيرية تشمل مساحة كبيرة من السمات اللغوية التي تشترك في شيء واحد، وهو أنها لا تمس معنى القول – أي المعلومات التي يؤديها– مسّاً مباشراً، فكل ما تجاوز الجانب الإشاري أو الإعلامي من اللغة يدخل في دائرة التعبيرية، كالإيقاع، والتأكيد، والظلال الوجدانية، وحلاوة الجرس ... الخ بالإضافة إلى العناصر الإيحائية التي تضع الأسلوب داخل عرف لغوي معين (أدبي أو شائع أو عامي ... الخ) أو تربطه بوسط معين (تاريخي أو أجنبي أو إقليمي أو مهني ... الخ)[٢] .

٢-١-١ الأسلوبية في المستوى الصوتي :

ميز تروبتزكوي Trubetzkoy في كتابه المبادئ الصوتية بين :

١- الصوتية التمثيلية : وتدرس الأصوات بوصفها عناصر لغوية موضوعية وقاعدية.

٢- الصوتية الندائية : أي:الانطباعية وتدرس المتغيرات الصوتية التي تهدف إلى إحداث أثر على السامع.

٣- الصوتية التعبيرية : وتدرس المتغيرات الناتجة عن المزاج والسلوك العفوي. وإذا كان العنصران الأخيران يشكلان موضوع الأسلوبية الصوتية، إلا أنه ينبغي مراعاة أن الصوتية الندائية تعمد إلى النبر الاصطناعي الواعي الذي يبتغي الخداع، أو الإقناع، أو التأكيد، أو المزاح ... الخ أما الصوتية التعبيرية فيكون النطق فيها لا شعورياً وعفوياً، معبراً عن الرغبات والمشاعر والسمة الشخصية[٣] .

---

(١) بالي، شارل- علم الأسلوب وعلم اللغة العام، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، (مرجع سابق)، ص ٣١، ٣٢ .

(٢) ألمان، ستيفن – اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، في كتاب اتجاهات البحث الاسلوبي، (مرجع سابق)، ص ٨٥، ٨٦ .

(٣) جيرو، بيير Guiraud, - الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير، ترجمة منذر عياشي، فصول، مجلد ٩ ، العددان ٣، ٤، مصر، ١٩٩١م، ص ٣٢٢-٣٢٨، ص ٣٢٥ .

ومن وجهة نظر ثانية ميز بالي بين الآثار الطبيعية وآثار الاستدعاء في المتغيرات الصوتية. فالآثار الطبيعية تنتج عن نوعية البنى اللغوية بحد ذاتها، فلا غرو أن ثمة إمكانيات تعبيرية كامنة في المادة الصوتية، ولكن هذه التأثيرات الصوتية تظل كامنة في اللغة العادية، حين تكون دلالة الكلمات التي تتألف منها، والظلال الوجدانية لهذه الكلمات بمعزل عن قيم الأصوات نفسها، أو مضادة لها، ولكنها تتفجر حينما يقع التوافق من هذه الناحية، وإذن فثمة مجال -بجانب علم الصوتيات- لعلم أصوات تعبيري يمكن أن يلقي كثيراً من الضوء على ذلك العلم. إذ يقوم بتحليل ما ندركه بالغريزة، وهو أن ثمة تراسلاً بين المشاعر والتأثيرات الحسية التي تحدثها اللغة. ولكن هذه التأثيرات الصوتية لا تظهر إلا إذا أسعفتها العوامل الدلالية، فإذا لم تسعفها بقيت في الظل، وتخلت عن دورها. والخطر الذي يتهدد هذا النوع من الدراسة هو ما يوحيه معنى الكلمات التي نخضعها للملاحظة ، فربما نسبنا قيمة صوتية إلى تعبير ما، لأن معناه يدعو إلى ذلك.[1]

ولذلك يجب على الدارس الأسلوبي أن يحاول اكتشاف مجموعات صوتية وثيقة الصلة بالموضوع، وأن يعتمدها لحياكة النسيج الصوتي للقصيدة، وفي مرحلة الاستكشاف الأولي يعنى الباحث برد فعل القارئ الصوتي تجاه القصيدة، فلا أحد يخطر على باله أن يتحدث عن هندسة صوتية إلا إذا كان تكرار بعض الأصوات استثنائياً، بحيث يلفت انتباه القارئ، ولكن يجب أن نتجنب تقرير دلالات الأصوات مسبقاً[2] ، فنحن لا نتذوق الهندسة الصوتية الحقة إلا إذا حصلنا على ملاءمة بين مكونات ثلاثة : الأصوات، والمعاني، والمشاعر، فالأصوات في نظام اللغة الفونولوجي لا قيمة رمزية لها، بينما هي تثير بعض مشاعر القارئ أو المستمع في سياق كلام محدد، مكتوب أو شفهي، بالاتفاق مع المعنى، فقلما تحرك أحاسيسنا أصوات طارئة لا تكون ناتجة عن تجانس بينها وبين المشاعر التي تعبر عنها[3] .

أما آثار الاستدعاء فيقصد بها المفعول المصاحب وهو ما تحمله الألفاظ ضمنياً من إشارة الى المخاطِب أو إلى المخاطِب والمخاطَب معاً، فتعرف البيئة الاجتماعية التي

---

[1] بالي، شارل – علم الأسلوب وعلم اللغة العام، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، (مرجع سابق)، ص ٣٢-٣٤.

[2] جوزيف شريم – الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، عالم الفكر، مجلد ٢٢، العددان ٣، ٤، الكويت، ١٩٩٥م، ص ٩٤-١٣٥، ص ٩٧، ٩٨، ١٠٣ .

[3] المصدر نفسه، ص ١١٨، ١١٩، وللاستزادة حول موضوع الهندسة الصوتية يمكن الإفادة من: جوزيف شريم – دليل الدراسات الأسلوبية ، ط ١ ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤م، ص ٨٩-١١٢ .

ينتمي إليها، والوسط المهني الذي ينتسب اليه، وتوصف هذه الآثار بأنها حيل إيحائية، أي: أنها لا تستمد تأثيرها الأسلوبي من أية صفة جوهرية في عناصر اللغة، بل من ارتباطها بوسط أو عرف أسلوبي خاص. من ذلك النطق الطفولي، والأجنبي، ونبر طبقة اجتماعية، أو أصحاب مهنة، أو سكان إقليم ... الخ[١] .

٢-١-٢ الأسلوبية في المستوى المعجمي.

يرى بالي أن لمتن اللغة شأناً كبيراً في الدرس الأسلوبي سواء نظرنا إليه على أنه معيار لخصائص لغة ما ، أم على أنه وسيلة لتمييز العناصر العقلية، والوجدانية، في التعبير. ولكن لكي تكون لدراسة الألفاظ قيمة في علم الأسلوب، ينبغي ملاحظة المعاني التي تظهر بصورة تلقائية عند النظر المجرد لحالة لغوية معينة، مع تجنب دراسة الألفاظ دراسة تاريخية في تسلسل معانيها، وعلاقاتها الاشتقاقية بكلمات أخرى، كما ينبغي أن تدرس الألفاظ منفردة، لا أن تلاحظ الارتباطات التي تنشأ من المقارنة التلقائية بينها وبين مرادفاتها، وأضدادها. على أن الخصائص المميزة للغة لا تتبدى من خلال الألفاظ المفردة، بل من خلال البناء ذاته لمتن اللغة. لذلك يجب على الدراسات الوصفية في اللغة والنحو أن تنطلق من موقف وسياق معينين، وهنا يكون من المناسب تمييز الفكرة الأساسية التي تلحظ في العلامة، ودرس العمليات التي اتبعت في التعبير عنها[٢] .

وإذا كانت الألفاظ تعد المصدر الأساسي للتعبيرية، فإنه يمكن أن نميز من بينها:

١- الآثار الطبيعية : وترتبط بنوعية الأصوات وبنية الألفاظ، فهناك ألفاظ معللة صوتياً حيث تكون العلاقة فيها قائمة بين الصوت والمعنى، كما أن بنية اللفظة تسهم في إعطائها قيمة أسلوبية، وهذا عائد إلى تناغمها مع معناها، ولا تخفى علاقة هذه الارتباطات بعلم الصوتيات والصرف[٣] .

٢- آثار الاستدعاء : وتشكل ميداناً رفيعاً للدراسة الأسلوبية، فهناك ألفاظ خاصة ببعض العصور، والأجناس، والطبقات، والفئات الاجتماعية، والأقاليم، بالإضافة إلى الألفاظ المهجورة، والألفاظ المستحدثة، والألفاظ الدخيلة، والألفاظ العامية، والاصطلاحات الفنية، كما أن المقام قد يحدث للفظة الحيادية أثراً بالغاً، وفي

---

[١] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والنقد الأدبي، (مرجع سابق)، ص ٣٧ .

[٢] بالي، شارل – علم الأسلوب وعلم اللغة العام، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، (مرجع سابق)، ص ٣٥-٣٨ .

[٣] جيرو بيير – الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير، (مرجع سابق)، ص ٢٧ .

بعض اللغات كالفرنسية يتم نقل النبر في اللفظة إلى موضع آخر دون أن يغير المعنى للحصول على تغير انفعالي[١] .

٣- تغير المعنى : إن تغير المعنى الذي يصيب الألفاظ مصدر رئيسي من مصادر التعبيرية، ولا يتأتى إدراك الاستعمال المجازي للفظة إلا بالرجوع إلى السياق على الرغم من أنه لا يقوم إلا على تحوير معنى لفظة واحدة، فالسياق وحده هو الذي يمكن السامع من المقارنة والربط بين معنى اللفظة المعجمي وما طرأ عليه من تغيير[٢] . وعلى الرغم من كثرة الدراسات في هذا المجال، فإن ما ينقصنا هو تعريف للمجازات اللفظية وتصنيف لها، ونظرة خاصة بها[٣] . فلا بد من وصف المبدأ الأساسي للصور المجازية، وإبراز عناصرها التكوينية، وتحديد قيمتها، وفاعليتها، من أجل التعمق في الحصن الشعري الذي يختفي وراءه الكاتب حتى يتراءى عالمه غير المرئي[٤] .

بقي أن نشير إلى أن الأسلوبية في المستوى المعجمي تعني بشبكة المعاني داخل النص، وبمختلف النماذج الدلالية، والمكونات المعنوية التي تجمع الألفاظ حول موضوع موحد، ولا شك أن تعيين الحقول الدلالية في النص سيؤدي إلى دراسة ألفاظ الكاتب، والعلاقات التي تجمعها وتقربها في السياق[٥] .

٢-١-٣ الأسلوبية في المستوى النحوي.

تهتم الأسلوبية على المستوى النحوي ببناء الجمل وتركيب النص، وصيغ الأفعال وزمنها، وتدرس وظائف اللغة مثل: الوظيفة الإفهامية، والوظيفة الانفعالية، والوظيفة المرجعية،والوظيفة الانتباهية، والوظيفة الشعرية، وما وراء اللغة، بما فيها من الأدوات النحوية والضمائر خاصة[٦] . ويطرد الاهتمام إلى علاقة الوحدات اللغوية ببعض، وذلك

---

[١] المصدر نفسه، ص ٣٢٧ .

[٢] عبد القادر المهيري – البلاغة العامة، (مرجع سابق)، ص ٢١٩ .

[٣] جيرو، بيير – الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير، (مرجع سابق)، ص ٣٢٧ .

[٤] عزة آغا ملك – الأسلوبية من خلال اللسانية، (مرجع سابق)، ص ٩٣ .

[٥] المصدر نفسه، ص ٩٢ .

[٦] المصدر نفسه، ص ٩٢، ٩٣ .

عن طريق تحديد مثال بسيط يعد الحد الأدنى الذي تقاس به درجة التغير، وما له من غايات بلاغية، كالتقديم والتأخير مثلاً[١] .

فعلى المستوى النحوي يقوم التقديم والتأخير في الجملة بمجموعة من القيم الخاصة:

١- التأكيد : فتأخير الفاعل إلى نهاية الجملة يجعله أكثر بروزاً وتأثيراً.

٢- الإرجاء والتشويق: فحجب الفاعل حتى نهاية الجملة الطويلة المحتوية على عدد من الصفات والضمائر يزيدها تشويقاً.

٣- الشحنة العاطفية : معظم أشكال التقديم والتأخير تحمل ظلالاً أسلوبية قوية تحدث شعوراً خاصاً.

٤- النهائية : يوحي التقديم والتأخير بنهاية النص من خلال التركيب نفسه.

٥- التهكم والمحاكاة الساخرة : فقد يرسم صورة لغوية للشخصية المتكلفة المتشدقة.

٦- التأثرية : كما أنه يساعد على تسجيل الخبرات بترتيب حصولها في الإدراك[٢] . ولا يمكن أن نخضع هذه القيم والأغراض البلاغية إلى تقعيد صارم يشمل كل شاردة وواردة فهي تكاد تكون لا نهائية، وهذا منبثق عن مفهوم الإبداعية الذي تتسم به اللغة.

وقد مر بنا كيف حاول الأسلوبيون التوليديون أن يرجعوا معظم الأحكام الأسلوبية إلى البناء العميق للجملة، وحجتهم في ذلك أن الجمل التي تخرج على السلامة النحوية يكثر ورودها في الشعر إلى درجة كبيرة، وقد لاحظوا أن الشعر الرديء لا يختلف نحوه عن نحو اللغة المعروفة إلا من جهة البنية السطحية؛ ولذلك دعوا إلى وضع نحو مضاد يحتوي على قواعد غير قواعد اللغة المعروفة، لكنها تظل مرتبطة بها[٣] .

وصفوة القول : أن الأسلوبية تهتم بالقيم التعبيرية للتراكيب النحوية على ثلاثة مستويات :

---

[١] عبد القادر المهيري – البلاغة العامة ، (المرجع السابق)، ص ٢١٧، ٢١٨ .

[٢] ألمان، ستيفن – اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، (مرجع سابق)، ص ٨٩-٩٦

[٣] ج. ب. ثورن – النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، (مرجع سابق)، ص ١٥٥-١٦٩ .

١- مكونات الجمل من صيغ نحوية مفردة، والانتقال من قسم من اقسام الكلام إلى قسم آخر.

٢- بنية الجملة : أي ترتيب أجزائها وحالات النفي والإثبات ... الخ.

٣- الوحدات الكبرى : التي تتألف من جمل بسيطة كالحديث المباشر، وغير المباشر، وغير المباشر الحر[١] .

٢-١-٤ الخواص الأسلوبية العامة للغة العربية :

بعد هذا العرض لمستويات التحليل الأسلوبي نقول : إنه من المؤسف أن الخـواص الأسلوبية العامة للغة العربية في مستواها التوصيلي التداولي لم تبحث بالاستقصاء العلمـي الكافي حتى الآن، وهذا يجعل القول بارتباط إحدى المتغيرات بالمجـال اللغـوي البحـث أو الأدبي موضع تساؤل، مما يثير الشكوك على مناسبة التفسير الجمالي لها، وهذه مسـؤولية تقع على عاتق الألسنيين العرب، فمن الواجب عليهم أن يستكشفوا مجالات أساليب اللغـة، وتحديد ظواهرها حتى تكون بحوثهم أساساً يعتمده النقاد في تحليلهم لأساليب الأدب[٢] .

إن القيم التعبيرية والجمالية لأصوات اللغة العربية لـم تـدرس بعـد. وإن كـان علـم الصرف قد تكفل بجانب واحد من البنية الصوتية للغة العربية أي : أوزان الألفاظ، ولكننـا بحاجة إلى دراسة العوامل الوجدانية التـي تدعـو القـائل إلـى اختيـار صيغـة صرفيـة دون أخرى، وإذا كان للأدوات كأسـماء الاسـتفهام والشـرط قيمـة خاصـة فـي بنـاء الجملـة لأن معانيها تلون الجملة كلها فتحيلها شرطاً أو استفهاماً أو نفياً إلا أن كثيراً مـن تلـك الأدوات بحاجة إلى بحث أسلوبي يوضح دلالاتها التعبيرية لتقاربها في المعنى فيكون على المنشـئ أن يختـار أداة دون أخـرى. أمـا بنـاء الجملـة فمجـال البحـث فيـه واسـع جدا، وقـد تنـاول البلاغيون موضوعي الذكر والحذف، والتقديم والتأخير في أجزاء الجملـة تنـاولاً مفصـلاً، وعلى الرغم من ذلك بقيت موضوعات مهمة تستحق الدراسة كطول الجملة وقصرها[٣] .

---

[١] ألمان، ستيفن – اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، (مرجع سابق)، ص ٩٧ .

[٢] صلاح فضل – نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي ، عالم الفكر، مجلد ٢٢ ، العددان ٣، ٤ ، الكويت، ١٩٩٥م، ص ٦٦-٩٣، ص ٧٠ .

[٣] شكري عياد – مدخل الى علم الأسلوب، (مرجع سابق)، ص ٥٩ – ٦١ .

على أنه لا سبيل إلى الوصول إلى هذه الغاية التي تعد الهدف النهائي لعلم الأسلوب إلا بالدراسات الجزئية التي تتناول تحليل لغة كاتب أو شاعر معين، وقد تتناول لغة مدرسة أدبية واحدة، أو عصر أدبي واحد، والغالب ألا يدرس أسلوب الشاعر من جميع نواحيه أو في جميع أعماله، فقد يتناول الباحث كتاباً واحداً من كتبه، أو ظاهرة واحدة في أسلوبه، وقد تبدو هذه الظاهرة جزئية، ولكن الباحث يجد لها قيمة تعبيرية خاصة تلقي الضوء على العمل كله، ويرتكز هذا النوع من الدراسات على تحليل الوظيفة التي تقوم بها الظاهرة الأسلوبية بالنسبة للشاعر، في حين أن الدراسة الوصفية تحدد الظاهرة الأسلوبية وتسرد إمكاناتها التعبيرية فحسب، ومهمة هذا النوع من الدراسات تقييم الطريقة التي استخدم بها الكاتب الموارد الأسلوبية في اللغة[١] .

ومن هذا المنطلق سنعنى في هذه الدراسة بدراسة ظاهرة "الإيقاع" في شعر أحمد شوقي، مقتصرين على ديوانه "الشوقيات" مبرزين قيمتها التعبيرية، ومرتكزين على تحليل الوظيفة التي تقوم بها، ومقيمين الطريقة التي استخدم بها الشاعر هذه الظاهرة الأسلوبية. التي تندرج في متناول المستوى الصوتي من مستويات التحليل الأسلوبي، وسنبرز أثر المستوى المعجمي والمستوى النحوي في إضفاء قيمة صوتية إيقاعية على النص الشعري من خلال تناول إيقاع الألفاظ، الذي يكشف عن أثر المستوى الصوتي في البنية المعجمية للمتن الشعري، وإيقاع العبارات الذي يكشف عن الأثر الصوتي في البنية النحوية. ومن المنطقي أن تستند دراسة من هذا النوع على مفهوم أساسي للإيقاع، ولذلك أرى من الواجب علينا أن نطرح السؤال التالي: ما الإيقاع؟ وما علاقته بالوزن الشعري؟ وهذا ما سنحاول الإجابة عنه في الفصل الثاني من هذا الباب.

---

[١] المصدر نفسه، ص ٦٢، ٦٣ .

الفصل الثاني

مفهوم الإيقاع والإيقاع الخارجي

الفصل الثاني

مفهوم الإيقاع والإيقاع الخارجي

١- مفهوم الإيقاع.

١-١ الإيقاع والوزن الشعري.

إن هناك نظريات أوجبت الترداد الدوري Periodicity بوصفة متطلبا ضرورياً للإيقاع، في حين أن بعض النظريات الأكثر شمولاً في فهمها للإيقاع أدخلت فيه أقسام الحركة التي لا تتكرر، ولذلك فقد وحد أصحاب النظرية الأولى بين الإيقاع والوزن، ورفضوا فكرة إيقاع النثر، وعدوها نوعاً من المجاز أو التناقض[١] .

وعلى الرغم من أن مصطلح "الإيقاع" لم يرد ذكره - في حدود ما نعلم - في كتب العروض العربية القديمة، إلا أن بعض الباحثين وجدوا إشارات متفرقة حاول أصحابها أن يوحدوا بها بين مفهومي الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشعري. وهذا بدوره يعني أنهم قد أوجبوا الترداد الدوري في الإيقاع الشعري من خلال ربطه بالإيقاع الموسيقي، فقد لوحظ من خلال عرض الفارابي لمفهوم الإيقاع أنه أدخل وزن الشعر في حكم الإيقاع الموسيقي؛ لأن الإيقاع لديه سلسلة أزمنة يوضحها النقر على آلة مجوفة كالطبل و الدف وغيرها، والنقرة لا زمن لها، وعلى ذلك يكون الزمن المدة الواقعة بين نقرتين. فإذا كانت الأزمنة متساوية عُدّ هذا الإيقاع موصلاً، وإن كانت غير متساوية عُدّ إيقاعاً مفصلاً، ثم يصرح الفارابي بأن الأشعار ليس فيها موصل أصلاً، ويعلق أحد الباحثين قائلاً : "فبنفيه الإيقاع الموصل أثبت للشعر ايقاعاً مفصلاً، وأدخل وزن الشعر في حكم الإيقاع الموسيقي[٢] ".

---

[١] ويليك، رنيه، وارين - أوستن - نظرية الأدب ، ترجمة عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٩٢م، ص ٢٢٠ .

[٢] خليل إدة - الإيقاع في الشعر العربي ، فصول، مجلد ٦، عدد ٣ ، مصر، ١٩٨٦م، ص ١١٠-١٣١، ص ١١٨، وقد نشر المقال للمرة الأولى في ثلاث حلقات في مجلة المشرق في تشرين الأول ١٩٠٠م.

ويُذكر أن إخوان الصفا صرحوا في إحدى رسائلهم بـأن قوانيـن الموسيقى مماثلـة لقوانين العروض[١] . ولابن سينا تعريف للإيقاع يقول فيه: هو تقدير ما لزمـان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنياً، وإن اتفق أن كـانت النقرات محدثـة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعرياً. ومممـا يفهم مـن هـذا الكـلام "أن مصطلـح الإيقاع قد يستعمل للتعبير عن موسيقى الشـعر، لكنـه بكـون إذ ذاك مصطلحـاً منقـولاً مـن علم الموسيقى إلى علم العروض"[٢] .

ويتفق باحث معاصر مع النظرة السابقة إلى الإيقاع، فهو جملة من القيـم الحركيـة ذات صبغة كمية وكيفية، تقوم على أساس الحركة، وتخضع في تركيبها إلى مبادئ ثابتـة: النسبية في الكميات، والتناسب فـي الكيفيـات، والنظـام والمعـاودة الدوريـة. فالإيقـاع قيمـة حركية جملية متألفة من قيم حركية جزئية، وبما أنه ما من حركة إلا وتقتضي زمنا، فـإن العناصر الإيقاعية ذات القيم الحركية الجزئية تقتضي قيماً زمنية جزئية.

ويرى أن كل إيقاع حركة، وليس كـل حركـة إيقاعـاً؛ لأن الحركـة غير الإيقاعيـة تخلو من القيم الكيفية، وأهم ما تقوم عليه القيم الكيفية للحركة الإيقاعية مبدأ النظـام ومبـدأ التناسب، ويقصد بالمبدأ الأول أن تكـون العنـاصر مرتبـة داخـل الإيقـاع وموزعـة بكيفيـة معينة، وإن أي إخلال بهذا النظام يترتب عليه فساد في الإيقاع. أما مبـدأ التناسـب فيقصـد به الملاءمة بين نزعتين متناقضتين، وينتج عن هذا المبدأ قيمة جماليـة تعبيريـة. والإيقـاع هو جملة القيم التي تعاد مرارا وتكرارا، وكلما أعيد مرة سمى دورة، وكان بمنزلة الحلقـة في سلسلة الحركة. وحركة الأداء حركة دورية يكرر فيها المثال عشرات المرات أو أكثر في حلقات متساوية من حيث القيم الكميـة ، والكيفيـة، ولا يسـتحكم الإيقـاع مفعولـه إلا إذا أعيد سبع مرات على الأقل، ولكن سير حركة الأداء لا يؤثر في وزن العنـاصر ونظامهـا وكيفياتها، فقـد يتقلـص العنصـر الإيقـاعي بسـرعة الأداء، وقـد يتمـدد ببـطء الأداء، ولكـن التقلص والتمدد لا يعتريان عنصـراً دون عنصـر، ولكـن يلحقـان كـل العنـاصر علـى حـد سواء، وبذلك تبقى النسب على حالها[٣] .

---

[١] محمود قطاط – نظرية الإيقاع الموسيقي عند العرب، الحياة الثقافية ، السنة السابعة، العددان ٢٢، ٢٣، تونس، ١٩٨٢م، ص ٩٠-١٠٧، ص ٩١

[٢] محمد الهادي الطرابلسي – في مفهوم الإيقاع ، حوليات الجامعة التونسية، عدد ٣٢ ، تونس، ١٩٩١م، ص ٧-٢٢، ص ١٢ .

[٣] محمد العياشي – نظرية إيقاع الشعر العربي ، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٧٦م، ص ٤٢-٧٣.

وإذن فإن مفهوم الإيقاع ينحصر في الوزن، فمبادئ الإيقاع الثلاثة وهي النسبية في الكميات، والتناسب في الكيفيات، والنظام والمعاودة الدورية، لا تتحق إلا في الوزن. والحق أن الوزن يدخل في مفهوم الإيقاع، ولكن إذا حصرنا مفهوم الإيقاع في الوزن فهذا يعني أن النصوص الشعرية لا تتمايز من الناحية الإيقاعية لأنها ترتكز على البنيات الوزنية نفسها، أي: البحور الخليلية، وبذلك يمكن القول إن الشعر السامي مساوٍ للمنظومات التعليمية. ولا نقصد بهذا أن الوزن يخلو من القيمة الجمالية، فهو بنية إيقاعية تعد "شفرة" إضافية لا تقتضيها الأنظمة الصوتية اللغوية، مع أنها منبثقة عنها، لكنها تقوم بدور مركزي في التجربة الشعرية، لكن استقطابها النوعي لجنس الشعر على مر العصور جعلها تفقد مرونة التوظيف[1] . بل الذي نقصده أن الشعر السامي يتوافر على بنيات إيقاعية إضافية مرتبطة بالجوهر اللساني للجملة، ومنبثقة عن البنية الإيقاعية الأم. فالبنية كما يشرحها بياجيه قادرة على أن تضبط نفسها مما يؤدي إلى نوع من الانغلاق، وتتشكل البنية من عناصر، وتخضع هذه العناصر لقوانين تميز المجموعة بوصفها مجموعة، ولكن لا يمكن لأي نشاط بنيوي أن يقوم إلا على مجموعة تحويلات، مما يؤدي إلى تولد عناصر تنتمي إلى البنية الأم وتحافظ على قوانينها، ولا تتأثر قواعد البنية الفرعية بها، بل تحافظ على نفسها، بحيث يشكل التغير إثراء للبنية الأم. فهناك نوعان من الانتظام: انتظام باطني يؤدي إلى الضبط الذاتي للبنية الأم، وانتظام آخر يدخل في بناء بنيات جديدة بحيث يشمل البنية الأم والبنيات الفرعية[2] .

١-٢ هل الإيقاع مباين للوزن الشعري؟

مر بنا في الكلام على النظرية السابقة أن أصحابها حاولوا أن يوحدوا بين مفهومي الإيقاع والوزن الشعري، وفي مقابل هذا الرأي نجد رأياً مغايراً ينظر إلى الإيقاع على أنه مباين للوزن الشعري، فالإيقاع عند يوري لوتمان Lotman كيان نصي معارض للوزن؛ لأنه متغير، أما الوزن فنظامي، أي أنه خاضع للتقعيد لثبوته؛ فهو نمط مجرد يعرف بواسطة التقطيع، وله نظام توقعه الخاص، الذي سرعان ما يصبح إدراكه آليا، مما يؤدي إلى جموده، أما المتغيرات الإيقاعية فإنها تعمل على تحطيم آلية الإدراك، مما

---

[1] صلاح فضل – نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر ، (مرجع سابق)، ص ٧١، ٧٢ .

[2] بياجيه، جان – البنيوية، (مرجع سابق)، ص ٩-١٦ .

يجعلها مقوماً أساسياً في التأثير الجمالي العام للنص، وقد نظر لوتمان إلى الصراع بين هذين المستويين بوصفه تجلياً للعملية الجدلية في الشعر إذ يمكن أن نلمس هذا النمط من الصراع في العملية الشعرية كلها، أي: أن العملية الشعرية تقوم بتأسيس نظام له قواعده الجامدة ثم تسعى إلى تحطيمه تحطيماً جزئياً[١] .

ويسعى كمال أبو ديب إلى التفريق بين الإيقاع والوزن، فالتركيب الوزني عنده هو "التتابع الذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات، وتشكل هذا التتابع في كتلة مستقلة فيزيائياً لها حدان واضحان: البدء والنهاية[٢] ". ويمكن للكتلة أن تعني الوحدة الوزنية الصغرى أي التفعيلة، كما يمكن أن تعني الوحدة التي تنشأ عن تركيب عدد من الوحدات الصغرى كالشطر والبيت. أما الإيقاع فهو "الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية. ذات حيوية متنامية، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية تختلف تبعاً لعوامل معقدة. فالإيقاع إذن حركة متنامية، يمتلكها التشكل الوزني حين تكتسب فئة من نواه خصائص متميزة عن خصائص الفئة أو الفئات الأخرى فيه[٣] ".

ويحسن بنا أن نستأنس بتعليق سعد مصلوح على هذين التعريفين، فهو يصفهما بالغموض، ويتساءل عن معنى الاستقلال الفيزيقي للكتلة، والحركة الداخلية ذات الحيوية المتنامية، والوحدة النغمية العميقة؟ ثم من هو صاحب الحق في الحكم على الإيقاع؟ أهو المتلقي بعامة أم هو صنف معين من المتلقين ذوي الحساسية المرهفة؟ وكيف نميز هذه الحساسية ؟ وإذا كان الإيقاع كامناً في نوع من الإدراك فكيف يتم نقل هذه الفاعلية إلى المتلقي؟ أمن خلال القراءة أم السماع؟ أم هي أمر منوط بالصنعة الشعرية نفسها؟ وكيف يتم إضفاء الخصائص المعينة على عناصر الكتلة الحركية؟ أي: من الذي يضيفها؟ الشاعر بصنعته؟ أم المنشد بأدائه؟ أم المتلقي بتصوراته ومدركاته؟ ويخلص الباحث إلى أن عمل كمال أبو ديب هو عروض محض، فالبنية الإيقاعية التي يقترحها تشكل وزني، كما أن التشكل الوزني في العروض الخليلي هو بنية إيقاعية، وكلاهما لا يخرج عن إطار

---

[١] جونسون، بارتون – دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر، ترجمة سيد البحراوي، الفكر العربي، مجلد ٤، العددان ٢٥، ٢٦، بيروت، ١٩٨٢م، ص ١٤٠-١٦١، ص ١٥١.

[٢] كمال أبو ديب – في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط٣، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م، ص ٢٣٠ .

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٣٠-٢٣١ .

القوالب الخارجية، وإن الكشف عن الحيوية الإيقاعية مهمة تتجاوز جميع القوالب العامة سواء أكانت نبرية أم كمية أم غير ذلك[(١)] .

ويرى باحث آخر: أن الإيقاع يختلف عن الوزن الشعري، فالوزن ينقسم أقساماً يكون لها المدة نفسها، أما الإيقاع فيتشكل من انقسام آخر مختلف عنه كل الاختلاف إذ يكون مقحماً فوق الذي سلف، ومعطياً أقسام التركيب المماثل مدداً زمنية ليست بالضرورة متساوية، وهو يتمثل في جملة من المظاهر، فكل شيء يشكل في نفسه أو مع غيره إيقاعاً إذا تكرر على سبيل الانسجام والائتلاف، أو على سبيل التناقض والاختلاف، كتعاقب الفصول الأربعة، فالإيقاع في الشعر يتشكل من قطع وعناصر جمل ذات امتداد، كما يتشكل من جمل وأدوار أيضا، وقد تتساوى انقسامات الإيقاع ، لكن هذا التساوي لا يحدث بصورة مستمرة وإجبارية، أما الوزن فإنه يتشكل من تعاقب منتظم ومتكرر من الأزمنة، وحين يمثل لدى بداية تركيب ما يظل قائماً دون أن يعتريه تغيير إلى النهاية، فكأنه شكل ميكانيكي، وينبه الباحث إلى أن الإيقاع مهما اختلف وتغير وتحول فإنه يظل محتفظاً بالقدر الأدنى من التكرار[(٢)] .

وهذه النظرية تعني ببنية الإيقاع الفرعية وتغفل البنية الإيقاعية الأم، المتمثلة في الوزن، وقد ذكرنا سابقاً أن قواعد البنية الفرعية لا تتأثر بقوانين البنية الأم، وإنما تحافظ على نفسها، ولكن ينتظم كلتا البنيتين قانون عام، وهو في ميدان الإيقاع التكرار.

١-٣ الإيقاع أوسع من الوزن الشعري.

فرق هيجل في كتابه "فن الشعر" بين نمطين إيقاعيين في الشعر، يرتكز النمط الأول منهما على الكم المقطعي؛ ولذلك هو مستقل عن كل قوة روحية، وليس لها مهما قويت أن تزعزع أساسه، وهو ما يعرف بالوزن أو النظم الإيقاعي، أما النمط الثاني فإنه يرتكز على الصوتيات بوصفها تعزيزاً للرجع الداخلي للمشاعر والعواطف لحاجة النفس إلى إدراك ذاتها من خلال التعادلات الصوتية للقوافي، وعلى هذا النحو يتدانى النظم من

---

(١) سعد مصلوح- المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي، فصول، مجلد ٦، عدد ٤، مصر، ١٩٨٦م، ص ١٨٠-٢٠٢، ص ١٨١، ١٨٢ .

(٢) عبد الملك مرتاض – ممارسة العشق بالقراءة، سعي لتأسيس نظرية للقراءة الأدبية، نزوى، عدد ٨، مسقط، ١٩٩٦م، ص ٥٨-٧٢، ص٦٢ .

الموسيقى أي: من الرجع الداخلي، ويحررنا من الجانب المادي للغة بمقاطعها الطويلة والقصيرة. فهناك نوعان من التناظرات في الشعر : تناظر الزمن والمدة، وتناظر الصوتيات، وتكمن في طريقة استعمال القافية سواء أكان تكرارها بسيطاً أم معقداً، من خلال الأدوار الشعرية. ولكن يشير إلى أن الصوت في الموسيقى شيء متلاش لا قوام له، ومن ثم هو بحاجة إلى الثبات الذي يسبغه عليه الوزن، أما في الكلام فهو ليس بحاجة إلى هذا السند[١] .

وقد كان للشكليين الروس دور بارز في تحديد مفهوم الإيقاع وطبيعته، فالإيقاع عندهم مفهوم عريض يشمل في طياته الوزن الشعري، أي : العلاقات الزمنية الثابتة التي تجمع بين أصوات مختلفة في مجموعات متباينة، وقد تنبهوا إلى أن النص يسهم من خلال التوزيع النحوي وتبادل المقاطع المنبورة – وغير المنبورة – بطريقة جوهرية في تكوين المجموعات الإيقاعية، كما أدخلوا مفهومي السلاسة والقافية في تأسيس مفهوم الإيقاع[٢] فقد اتسع لديهم حتى شمل سلسلة من العناصر اللسانية التي تساهم في بناء البيت الشعري كايقاع الوزن، والإيقاع النبري، والإيقاع الهارموني المرتكز على توافق الأصوات كالجناس[٣] . وبالإضافة إلى ذلك فإن الشعر يتوافر على أبنية تركيبية قارة مرتبطة دون انفصام بالإيقاع. وبذلك يفقد الإيقاع صفته المجردة ويصبح مرتبطاً بالجوهر اللساني للشعر[٤] .

لقد دفعت هذه الأفكار ياكبسون إلى دراسة بنية التوازي في الشعر، وتوصل إلى التفريق بين نمطين من التوازي: التوازي المستمر وفيه تكون البنى المتوازية مطردة، تخضع لمبدأ التعاقب داخل الزمن، ويتحقق في الوزن– أو نموذج البيت بعبارة أوضح– ويتحكم هذا النموذج في بنية أبيات القصيدة، ويحدد الملامح الثابتة لها، ويثبت حدود التنوعات، ويتحقق في الأبيات كافة. والنمط الثاني هو التوازي غير المستمر، ويوجد في الشعر والنثر الأدبي، وفيه تكون البنى المتوازية غير مطردة، ولا تخضع مطلقاً لمبدأ التعاقب داخل الزمن، ولكن ياكبسون يفرق ثانية بين التوازي غير المستمر

---

[١] هيجل – فن الشعر، ط١، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١م، ص ٨٤، ٩١، ٩٢، ١٠١–١٠٥

[٢] صلاح فضل – نظرية البنائية في النقد الأدبي ، (مرجع سابق)، ص ٧١، ٧٢ .

[٣] ايخنباوم Eikhen baum – نظرية المنهج الشكلي، في كتاب نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب– الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، الرباط، ١٩٨٢م، ص ٣٠–٧٥، ص ٥٤ .

[٤] المصدر نفسه، ص ٥٢ .

في الشعر، والتوازي غير المستمر في النثر، ففي الشعر يفرض الوزن بنية التوازي، أي: أنه يقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعاً متوازيا. ويرى أن الصوت هنا يحظى بالأسبقية على الدلالة، في حين أن الوحدات الدلالية ذات الطاقة المختلفة هي التي تنظم بالأساس البنيات المتوازية في النثر. ويعترف ياكبسون أن هذا النوع من التوازيات الذي لا توجد فيه صورة صوتية مهيمنة يقدم "للشعرية" مشكلات أكثر تعقيدا، كما هو الحال في أي مجال لساني بخصوص ظواهر الانتقال؛ ولذلك يؤكد أن النثر الأدبي يحتل موضعاً وسطاً بين الشعر ولغة التواصل العملي، كما أنه لا وجود لنثر أدبي وحيد، وإنما هناك سلسلة من الدرجات التي تقربه إلى أحد الطرفين المذكورين، وتبعده عن الطرف الآخر، ويشير إلى أن النثر الفني كلما اقترب من الفلكلور زادت التوازيات السائدة فيه[١].

لقد رأينا كيف اتسع مفهوم الإيقاع لدى "الشكليين الروس" حتى شمل مظاهر عدة من تركيب النسيج اللغوي للشعر، مع مراعاة عنصر أساسي هو أن الأثر المشترك لجميع هذه العوامل هو الذي يخلق الإيقاع، ومن الملاحظ أن هذه العوامل لا تتجه دائماً الوجهة نفسها، بل ربما عمل بعضها في اتجاه مخالف للآخر، إلا أن هذا الوضع يخلق لوناً من التوازن، وهو لا يمنع من ظهور قوة بعض الاتجاهات، لكن الإيقاع يتمثل في الدرجة الأولى في الاستثمار الماهر لهذه العوامل المتعارضة[٢] .

أما رتشاردز Richards فقد أضاف إلى مفهوم الإيقاع عنصر التوقع؛ وبذلك يكون قد أشرك المتلقي في تكوينه، فالإيقاع يعتمد التكرار والتوقع، وآثاره تنبع من توقعنا سواء أكان ما نتوقعه يحدث بالفعل أم لا يحدث، وهو في الغالب توقع لا شعوري، فالإيقاع نسيج يتألف من التوقعات والإشباعات أو المفاجآت التي يولدها السياق، ولذلك يصبح الإيقاع المسرف في البساطة شيئاً مملاً تمجه النفس، وخالياً من الانفعال والتأثير، ويجدر بنا أن نشير إلى أن رتشاردز قد توسع في مفهوم الإيقاع حتى شمل الفنون التشكيلية وفن العمارة، ولم يعد السياق الزمني شرطاً أساسياً فيه، فالإيقاع والوزن – الذي هو صورته الخاصة – ليس في الكلمات، أي أنه ليس في المنبه وإنما في الاستجابة التي نقوم بها، فانتباهنا ينتقل عادة من مجموعة إلى أخرى من التراكب على التوالي، فإما أن يتم إشباع التوقعات وحالة الاستعداد لإدراك شيء بالذات دون غيره، وإما ألا يتم ، فينشأ عن ذلك

---

[١] ياكبسون، رومان – قضايا الشعرية، (مرجع سابق)، ص ٤٣، ٥٦، ١٠٨، ١٠٩ .

[٢] صلاح فضل – نظرية البنائية في النقد الأدبي، (مرجع سابق)، ص ٧٣ .

عنصر المفاجأة، وهو عنصر لا يقل أهمية عن الإشباع. وكل ما يقوم به الوزن أنه يضيف إلى مختلف التوقعات التي يتألف منها الإيقاع نسقاً أو نمطاً زمنياً معيناً، ولا يرجع تأثيره إلى أننا ندرك شيئاً خارجياً، وإنما إلى كوننا قد تحقق فينا نمط معين، فكل دورة من دورات الوزن تبعث فينا موجة من التوقع فتوجد ذبذبات عاطفية، مما يحتم علينا أن نتساءل عن السبب الذي يجعل النمط الزمني يثيرنا على هذا النحو لنفهم طبيعة الوزن، لكن دون أن ننسى أن هذا النمط الزمني ما هو إلا حلقة هائلة من الاضطرابات تنتشر في الجسد بأسره وموجة من الانفعال تندفع خلال مجاري الذهن[١] .

ويفتتح صاحبا (نظرية الأدب) فصلهما عن الرخامة والإيقاع والوزن بالتنبيه على مبدأين مهمين كثر التغافل عنهما: أما الأول فهو وجوب التفريق بين الأداء والنسق الصوتي، فالقراءة الجهرية لعمل أدبي هي أداء للنسق الصوتي، ومن ثم فإن العلم المنضبط للإيقاع والوزن لا يمكن أن يقوم على دراسة الإنشادات الفردية. والمبدأ الثاني هو: بطلان الفصل بين الصوت والمعنى. وقد دعا الباحثان إلى التفريق بين العناصر المتأصلة في الصوت، والعناصر "الرباطية" له، ويقصد بالأولى العناصر الفردية الخاصة بصوت ما كالباء مثلاً مستقلة عن الكم، فجرس الصوت – أي : نوعه – هو الأساس في التأثيرات التي يمكن أن تسمى "الموسيقية" أما الصفات المميزة للعناصر "الرباطية" فهي أساس الوزن الشعري كالطبقة، ومدة الصوت، والنبرة، والتكرار، وهي عناصر تسمح بالتمييز الكمي، ويساعد هذا التمييز المبدئي في عزل مجموعة من الظواهر اللغوية التي يُطلق عليها التوزيع الأوركسترالي Orchestration كالأنساق الصوتية ويذكران من ذلك القافية والتصدير والجناس، وكورود الأنواع الصوتية المتماثلة، واستخدام الأصوات المعبرة الرمزية ، والمحاكاة الصوتية؛ ولذلك ينبغي ألا تستخدم كلمة موسيقى الشعر عند دراسة الإيقاع والوزن لأنها مضللة، فالظواهر التي ينبغي أن تحدد لا تترادف مع اللحن في الموسيقى[٢] .

ومن الواضح أن المؤلفين يخالفان هيجل والشكلين الروس في رفضهما إدراج الأنساق الصوتية كالقوافي والتصدير والجناس في مفهوم الإيقاع على الرغم من قيام هذه

---

[١] إ . إ رتشاردز – مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي ، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر، ١٩٦٣م، ص ١٨٨، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٥ .

[٢] ويليك ، رنيه، وارين، أوستن – نظرية الأدب، (مرجع سابق)، ص ٢١٣-٢١٥ .

الأنساق على مبدأ التكرار، ونرى أن من الأفضل إدراجها ضمن الإيقاع، لكن على أن نميز بين الإيقاع الوزني أو ما يعرف بالنظم الإيقاعي، والإيقاع الهارموني أو النغمي المرتكز على توافق الأصوات. وإن كنا نتفق مع الباحثين في إخراجهما بقية الظواهر الصوتية من مفهوم الإيقاع التكراري كإيراد الأنواع الصوتية المتماثلة ورمزية الأصوات، والمحاكاة الصوتية لأنها لا تقوم على مبدأ التكرار.

ثم خلص الباحثان إلى وجود ثلاث مراتب للإيقاع : المرتبة الأولى هي إيقاع الكلام العادي، والمرتبة الثانية هي الإيقاع الفني للنثر وهو تنظيم لإيقاعات الكلام العادية؛ لما يتضمنه من توزيع أكثر انتظاماً للدورة الإيقاعية، وفيه تتجه بدايات الجمل ونهاياتها نحو الانتظام أكثر من أواسطها، من خلال توازي العبارات، وبذلك يعمل النسق الإيقاعي على تدعيم البناء الدلالي للنص، وهو ما نجد بعض مظاهره في الشعر. والمرتبة الثالثة هي : الإيقاع الشعري، ويقصدان به الوزن الشعري حيث الفترات الزمنية بين التفاعيل تتكافأ وتتساوى.[١]

وقد فرق باحث آخر بين ثلاث مراتب إيقاعية: إيقاع الكلام العادي والكتابة المضطربة، وإيقاع النثر الفني ويُعنى به الخطباء والكتاب لإحداث المتعة في نفوس المتلقين وإقناعهم، وأخيراً الإيقاع الشعري أي:الوزن، وهو نظام مفروض على الجملة حيث تتلاحق باقي أبيات القصيدة على النمط الوزني نفسه، كتلاحق أمواج البحر على الشاطئ دون أن تتناظر تماماً[٢] . ولا يختلف هذا التصور عن تصور ويليك وارين. وإن كنا نرى أنه من الأفضل إقصاء المرتبة الأولى من الإيقاع لأنها تعبر عن حركة تخلو من أدنى صور التكرار.

ومن هذا المنطلق يفرق باحث ثالث بين مرتبتين إيقاعيتين من خلال طرح مفهوم "الإعادة " recurrence أي: ظهور العنصر نفسه في عدد من الأماكن المختلفة، فالإيقاع نمط يتكرر في عدد من المواضع في العمل ويؤكد فيه عنصر ثم يعقبه سكون وافتقار نسبي إلى التأكيد، فقد يكون "العود" بسيطاً وهذه هي المرتبة الأولى من الإيقاع ومن

---

[١] المصدر نفسه، ص ٢٢٢ ، ٢٢٣ .

[٢] ج. س فريزر – موسوعة المصطلح النقدي، الوزن والقافية، والشعر الحر، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد، العراق، ١٩٨٠م، ص١١، ١٢ .

صورها الوزن في فن الشعر، وقد يكون "العود" متنوعاً، أي أن العناصر المتكررة تكون مشابهة لتلك التي تتمثل في موضع آخر من العمل مع وجود بعض الاختلاف[١] .

وضمن هذا التصور أيضاً نظر بعض الباحثين إلى الوزن على أنه عنصر في حركة الإيقاع العريضة – فالإيقاع يعني التدفق والانسياب وهو قائم على المعنى والإحساس، لا على التفعيلات، ويمثل الحرية التي تباح للشاعر في إطار الضرورة التي فرضها على نفسه[٢] .

لم يكن نقادنا العرب المحدثون بمنأى عن النقاش العلمي القائم حول مفهوم الإيقاع، وإنما قدموا مساهمات فاعلة في المستوى التنظيري، ذكروا مثلاً أن الإيقاع هو التواتر المتتابع بين حالتين كالصوت والصمت، أو الحركة والسكون، أو القصر والطول.. الخ فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر من جهة، وبقية أجزاء الأثر الفني من جهة ثانية، وذلك في قالب متحرك، ومنتظم، في الأسلوب الأدبي، أو في الشكل الفني، فهو صبغة مشتركة بين الفنون جميعا، كالموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص، حتى في الفنون المرئية كلها، أي أنه القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن، ولكن أهم ما في تعريفهم أنهم رصدوا ثلاث طرق لتحقيق الإيقاع وهي: التكرار، أو التعاقب، أو الترابط، وبذلك يكونون قد أقروا بوجود ثلاثة مستويات للإيقاع.[٣]

وقد أقام علوي الهاشمي دراسته لبنية الإيقاع في "السكون المتحرك" على هذا المفهوم، فالتكرار عنده أحد مظاهر الإيقاع، وجزء من قاعدته العامة، وطريقة من طرقه التكوينية الثلاث، إلى جانب التعاقب والترابط، ولكنه أكثر تلك الطرق الثلاث بدائية وأهمية وبروزاً، ويعد التكرار القانون الأساسي والقاعدة العريضة التي تتحرك عليها وبموجبها الطريقتان الأخريان باعثتين بذلك نسقاً معيناً، فالتعاقب هو تكرار مخفف أو متباعد المعاودة، أما الترابط فهو تكرار خفي في نسجه وحبكته، وقد يتحول مع المعاودة

---

[١] ستولينتز، جيروم – النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص ١٠٠، ٣٤٩-٣٥١.

[٢] درو، اليزابيث – الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١م، ص ٥٠، ٥١

[٣] مجدي وهبة، كامل المهندس – معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤م، مادة الإيقاع، ص٧١

والتكرار المستمر إلى ظاهرة بسيطة، مكشوفة، وواضحة، وسهلة الفهم والإدراك، مما يكشف عن القانون الجوهري الذي ينطوي عليه وهو التكرار(١) .

وينظر سعد مصلوح إلى العلاقة بين الوزن والإيقاع على أنها علاقة النوع بالجنس، فالوزن نوع والإيقاع جنس، وكل وزن إيقاع ولا عكس، ولا يخلو البحر من صفة الإيقاعية لكونه كمياً أو نبرياً أو مقطعياً أو مزيجاً من هذه الأنواع، وليست الصبغة الإيقاعية حكراً لواحد منها دون سائرها. ويمكن للشعراء أن يقدموا نماذج إيقاعية خاصة بهم تتجاوز القوالب العامة، سواء أكانت نبرية أم كمية، إلى وسائل أخرى صوتية وصرفية ونحوية ودلالية، مما يشكل التماسك النصي Cohesion ، وتتلاءم البنية الصوتية الظاهرة مع البنية الدلالية الباطنة، وهنا يصل الإيقاع إلى درجة خاصة من التفرد والخصوصية حيث تنتهي مهمة العروض وتبدأ مهمة النقد(٢) .

وعني الباحث أيضاً بدور المتلقي في تشكيل الإيقاع، فالإيقاع تصور ذهني من عمل المتلقي، وليس استجابة ميكانيكية للمثير الحسي، لكن هذا التشكل يتم على مادة المثير الحسي، وتختلف عملية خلق التجمعات الإيقاعية باختلاف مادة المثيرات الحسية بين الأصوات اللغوية والنغم الساذج بلا قول. فالعمل الموسيقي يقوم على حرية كبيرة في التأليف بين نغمات خالصة صادرة عن الآلات الموسيقية، وهي بالطبع أصوات بلا دلالات عرفية، أما الأصوات اللغوية فإنها محكومة بالنظام والوظيفة والعرف اللغوي في جماعة بعينها، وهو ليس ملكاً خالصاً لا للشاعر ولا للمتلقي، لكنه يسمح بدرجة كبيرة للإبداع الفردي. وفي كثير من الأحيان يتدخل النظام في إدراك الإيقاع بإجراء تحوير للخواص الفيزيقية للمدركات عن طريق عقل المتلقي بإبراز بعضها، وإضعاف بعضها، وتجاهل بعضها أحياناً، واستبدال غيرها بها، حتى تتوافق مع معطياته، وليس لهذا مقابل مع المثير الموسيقي.

وليس هذا فحسب فالإيقاع الكمي في الموسيقى يحدده الفاصل أو النقرة المميزة للزمن الكامل، أما في البيت الشعري فلا نستطيع الاكتفاء بالفاصل الزمني بين التفاعيل

---

(١) علوي الهاشمي – السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً، ج ١، بنية الإيقاع، ط١، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، دبي، ١٩٩٢م، ص ٣٤٧، ٣٤٨ .

(٢) سعد مصلوح – المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي، (مرجع سابق)، ص ١٨١ .

في تحديده كمياً لأنه يتكون من مقاطع لغوية؛ لذلك يدخل في التشكل الحدوث المتكرر لأنواع الوحدات الصغرى المكونة للتفعيلة[١] .

ويعرف الطرابلسي الإيقاع بقوله: "إن الإيقاع توظيف خاص للمادة الصوتية في الكلام، يظهر في تردد وحدات صوتية في السياق على مسافات متقايسة بالتساوي أو بالتناسب لإحداث الانسجام، وعلى مسافات غير متقايسة أحياناً لتجنب الرتابة"[٢] ويرى أن ما يمكن تنميطه من ضروب الإيقاع، وما ينتظم مجموعات كبيرة من النصوص، ويتحكم في جميع الوحدات الكلامية في النص الواحد، هو: الوزن، فالأوزان هي الفروع المتولدة من طاقة إيقاعية أوسع، فهي تمثل الجزء والإيقاع يمثل الكل؛ ولذلك يمكن تلمس الإيقاع في النثر، وقد لا يكون لبعض الشعر الموزون من الإيقاع إلا ما تمثله الأوزان المشتركة، فالأوزان العروضية ليست إلا صوراً مجردة لإيقاعات كانت قد تحققت في الشعر، فهي مجرد إيقاعات محققة لإمكانات غير متناهية في الإيقاع، تحضر في النص، وتسيطر عليه من أوله إلى آخره، وتعم جوانبه، ولا تستثني من عباراته شيئاً، وفي مقابل هذا توجد ضروب من الإيقاع غير مقيدة ولا مشروطة، تحضر في مواطن، وتغيب في مواطن أخرى، وتتنوع بحسب الموضع، وتختلف في البساطة والتركيب، وتتغير من نص إلى نص آخر، ومن موضع إلى موضع آخر في مستوى النص الواحد أيضاً. ومن الجدير بالذكر أن الباحث يحصر مفهوم الإيقاع في المادة الصوتية، فالإيقاع ظاهرة صوتية أعم من الوزن، ويرى أنه من الإجحاف أن نعد الاحتكام إلى المادة الصوتية في تقدير الإيقاع قد أفسد التحقيق في الموضوع، والتحديد للمفهوم، أو أن التوسل بمفهوم الإيقاع في الموسيقى قد أدخل الضيم على حقيقة الإيقاع في الشعر[٣] .

والجامع المشترك بين هذه الآراء أنها أقرت بوجود بنيتين إيقاعيتين في الشعر، وتمثل البنية الأولى التوازي المستمر المطرد الخاضع لمبدأ التعاقب داخل الزمن، وتفرض هذه البنية على عناصر الدلالة المعجمية والنحوية توزيعاً متوازياً، مما يولد بنية ثانية فرعية مرتكزة على قانون الإيقاع الأساسي المتمثل في التكرار، وهذا لا يمنعها من سن قوانينها الخاصة بها، كقانون التعاقب، وقانون الترابط، اللذين مر ذكرهما، ولكنهما لا

---

[١] المصدر نفسه، ص ١٨٤ .

[٢] محمد الهادي الطرابلسي، في مفهوم الإيقاع، (مرجع سابق)، ص ٢١ .

[٣] المصدر نفسه، ص ١٢، ١٣، ١٧، ٢٠ ، ٢٢ .

يتناقضان مع القانون العام الذي يشمل كلتا البنيتين. وقد اتفق الدارسون على نعت البنية الأولى بالوزن، أما البنية الثانية فاتخذت عدة مسميات : كالإيقاع الداخلي، والإيقاع الهارموني أو النغمي، والإيقاع التكويني، والتوازي غير المستمر، والعود مع التنوع، وقد أدخلها بعضهم ضمن ظواهر التوزيع الأوركسترالي وهي عدة مسميات لحقيقة واحدة.

١-٤ الإيقاع وحركة النص.

على الرغم من تباين النظريات السابقة في نظرتها إلى الإيقاع، إلا أنها تشترك في نقطة رئيسية، وهي حصر الإيقاع الشعري في المستوى الصوتي، سواء أكان الإيقاع وزناً شعرياً، أم مبايناً له، أم مشتملاً عليه، بالإضافة إلى شموله لظواهر صوتية أخرى، وعلى الرغم من اتساع رؤية أصحاب النظرية الثالثة، ومنطقيتها، إلا أن بعض الدارسين تجاوزوا هذا المستوى إلى منطقة أرحب وأوسع، لكن بعضهم بالغ في هذا المجال، لدرجة الاستبعاد الكلي للأساس الموسيقي لدراسة الإيقاع؛ لأنه يفضي إلى نتائج خطيرة، فهم وإن لم يخرجوا الجانب الصوتي من مفهوم الإيقاع إلا أنهم يعدونه أضعف عناصره، فالإيقاع حركة غير مرئية تظهر بتوازيات داخل النص الشعري تظهرها القراءة، وتنمو هذه الحركة، ومن ثم تولد الدلالة عبر مكونات النص كلها وليس في جزء منها كالبيت الشعري أو التفعيلة، ويأتي هذا الإيقاع الداخلي غالباً تعويضا عن الإيقاع الخارجي الغائب في النصوص، فالمبدأ الذي يؤديه الإيقاع هو الانسجام، وهو مبدأ يمكن أن يتحقق بطرق عديدة ليس الوزن إلا واحداً منها[(١)] .

وضمن هذا التصور يفرق أحد الباحثين بين مستويين إيقاعيين: مستوى صوتي خارجي، ومستوى داخلي غير صوتي، أما المستوى الخارجي، فهو حركة صوتية تنشأ عن نسق معين بين عناصر الصوت في القصيدة، ويشمل الوزن، والقافية، وتكرار المفردات والجمل. في حين أن المستوى الداخلي يعد حركة موقعة في بناء القصيدة أو نسيجها ، مجردة من عنصر الصوت، وهي حركة لا يتم إدراكها من خلال حاسة السمع، وإنما من خلال فهم متكامل لنمو الحركة داخل بناء القصيدة[(٢)] .

---

(١) حاتم الصكر – ما لا تؤديه الصفة، بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي في قصيدة النثر خاصة، الأقلام مجلد ٢٥، عدد ٥، العراق، ١٩٩٠م، ص ٥٨–٧٠، ص ٥٨–٦٢ .

(٢) عوض خالد بديوي – الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية الحديثة، رؤية معاصرة ، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٩٥م.

ونحن وإن كنا نتفق مع الباحث في أن المستوى الداخلي غير قابل للتقعيد والتأطير، إلا أننا نخالفه الرأي في قوله : إن المستوى الخارجي قابل لذلك، فقد ينطبق هذا الرأي على الوزن والقافية بمفهوميهما القديمين، ولكن هل يمكن أن نقعد قضايا مثل طول الأسطر الشعرية وعلاقتها بالدفقات الشعورية، والمزج بين البحور وقيمتها التعبيرية، والقوافي الداخلية ودورها الدلالي في النص؟ وهل يمكن أن نخضع التوازيات غير المستمرة في الشعر للتقعيد والتأطير؟

ثمة نظرة أشمل عنيت بالحركة النصية في تحديد مفهوم الإيقاع نجدها عند الناقد نورثوب فراي Frye ، فقد فرق بين أربعة أنماط إيقاعية:

١- الإيقاع التكراري : وهو مبدأ بنيوي في كل الفنون، سواء أكان تأثيرها زمانياً أم مكانياً، ومن أبرز مظاهره في الشعر الغنائي الوزن، والقافية، والأنساق الصوتية المتوازية.

٢- الإيقاع السيميائي: وهو إيقاع تأملي يتصف بغلبة الصور النامية، ويكثر في النصوص التي يخفت فيها الإيقاع التكراري، لا سيما النثر الفني، وهذا يرجع إلى أن الوسائط الأسلوبية المتكررة تعوزها المرونة الكافية لأداء الوظيفة الوصفية الخالصة.

٣- الإيقاع الدرامي : وهو ما يعرف بصوت الشاعر التشخيصي ، أي: أن الشاعر يقوم بتعديل صوته ليناسب الشخصية التي يتطلبها الموضوع، أو الحالة النفسية، لذا لا يكون نقياً خالصاً في شيء مثلما هو في الدراما، لأن شخصية المؤلف تتوارى وراء الشخوص. ويمكن أن نلمس هذا الإيقاع في بعض القصائد الغنائية، ولكنه لا يخرجها بالطبع عن جنسها الغنائي.

٤- الإيقاع الترابطي : وهو عملية أسلوبية يتم معظمها تحت مستوى الوعي، هدفها إيجاد الترابط النصي، وتتكون من الأواصر الصوتية والأواصر المعنوية، ويظهر من هذا الخليط ذلك الاتحاد الغنائي المتميز للصوت والمعنى، ويخضع هذا الترابط اللفظي لمبدأ الاتساق الفكري المنبثق على شكل هيئة يقبلها وعي الشاعر، وقارئه، والمتلائم مع نظام الإشارات المعبرة عن المعنى، بحيث يمكن وصول تلك

الإشارات إلى ذلك الوعي، ومن أهم مظاهره الإيحاء الصوتي في الشعر، والوحدة الشعورية التي تجمع ما هو متفرق في صور شعرية.

وتوجد هذه الأنماط الإيقاعية في جل أنواع الكتابة الأدبية، ومنها القصائد الغنائية؛ لذلك يمكن أن نكتشف أكثر من إيقاع في النص الواحد[1] ، ولكن ما العلاقة القائمة بين هذه الأنماط الإيقاعية؟

من الواضح أن العلاقة بين الإيقاع التكراري والإيقاع السيميائي هي علاقة عكسية، فكلما زاد وضوح الإيقاع التكراري توارى الإيقاع السيميائي ؛ لأن الوسائط الأسلوبية المتكررة تعوزها المرونة الكافية لأداء الوظيفة الوصفية الخالصة، وهذا بدوره يزيد من الإيقاع الترابطي؛ لأن الوسائل الإيقاعية الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية تساهم بتشكيل التماسك النصي وتلاؤم البنية الصوتية الظاهرة مع البنية الدلالية الباطنة، ولكن ما علاقة الإيقاع التكراري بالإيقاع الدرامي؟

قبل أن نجيب عن هذا السؤال يحسن بنا أن نقدم عرضا موجزاً لمعادلة أ. بوزيمان A. Busemann فهي تسهم بدرجة كبيرة في توضيح فكرة الإيقاع الدرامي. يرى بوزيمان أنه من الممكن تمييز النص الأدبي بواسطة تحديد النسبة بين مظهرين من مظاهر التعبير، أولهما التعبير بالحدث، وثانيهما التعبير بالوصف، ويتم حساب هذه النسبة بإحصاء عدد الكلمات التي تنتمي إلى النوع الأول وعدد الكلمات التي تنتمي إلى النوع الثاني، ثم إيجاد حاصل قسمة المجموعة الأولى على المجموعة الثانية وبذلك تتخذ المعادلة الشكل الآتي: نسبة الفعل إلى الصفة = عدد الأفعال / عدد الصفات.

وقد صنف المؤثرات التي تؤدي إلى ارتفاع نسبة الفعل إلى الصفة (ن. ف. ص) إلى مؤثرات ترجع إلى الصياغة، ومؤثرات ترجع إلى المضمون[2] . فإذا كان الإيقاع التكراري يبرز بوضوح في الشعر الغنائي، وهو بالطبع كلام مكتوب بالفصحى، والكلام المكتوب حسب نتائج بوزيمان تنخفض فيه (ن. ف. ص) في مقابل ارتفاعها في الكلام المنطوق، والنصوص الفصحى تنخفض فيها (ن. ف. ص) في مقابل ارتفاعها في اللهجات. فإن النص الشعري الغنائي يمتاز بانخفاض (ن. ف. ص) وهذا بدوره يعني توارى الإيقاع الدرامي واضمحلاله، لأن انخفاض النسبة ينعكس سلبياً على دارمية

---

[1] فراي، نورثوب – تشريح النقد، محاولات أربع، ترجمة محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، الأردن، ١٩٩١م، ص ٣١٣– ٣٧٠

[2] سعد مصلوح – الأسلوب، (مرجع سابق)، ص ٥٩–٦٨ .

النص، ويؤكد هذه النتيجة الدراسة الأسلوبية الإحصائية للأسلوب في المسرحية والرواية التي قام بها الباحث سعد مصلوح، ونراه يصرح قائلاً بعد أن طبق هذه المعادلة على مسرحيات شوقي التالية: مصرع كليوباترا ومجنون ليلى والست هدى وأميرة الأندلس.

"وخلاصة القول أن تتبع تطور قيمة (ن. ف. ص) بيانياً يمكن أن يدلنا بمجرد النظر على نقاط الضعف في البناء الدرامي لهذه المسرحيات(١) " وقد طبق المعادلة أيضاً على أسلوب نجيب محفوظ وتوصل إلى النتيجة نفسها.

ونخلص من ذلك إلى أن زيادة الإيقاع التكراري تستلزم بالضرورة زيادة الإيقاع الترابطي، في حين يتراجع كل من الإيقاع السيميائي والإيقاع الدرامي.

١-٥ مكونات الإيقاع التكراري .

اتضح فيما سبق وجود بنيتين إيقاعيتين في الشعر، تمثل البنية الأولى منهما التوازي المستمر المطرد الخاضع لمبدأ التعاقب داخل الزمن ، وتفرض هذه البنية على عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا متوازيا ، مما يولد بنية إيقاعية فرعية مرتكزة على قانون الإيقاع الأساسي المتمثل في التكرار ، ولكنها تولد قوانينها الخاصة بها كقانون التعاقب وقانون الترابط . ومن الواضح أن البنية الإيقاعية ألأم تتمثل في الوزن الشعري، وهو في رأي ياكبسون وسيلة لا تجد تطبيقا لها في اللغة خارج الوظيفة الشعرية ، وهي تجربة قابلة للمقارنة مع تكرار الزمن الموسيقي، وذلك بواسطة التكرار المطرد للوحدات المتماثلة لزمن السلسلة الكلامية ، التي يتم إسقاط مبدأ التماثل فيها على تعاقب الألفاظ، ويتداخل الشكل العروضي مع الشكل المستعمل للخطاب ، مما يولد بالضرورة إحساساً بتشكيل مزدوج وغامض ، وتسبب الاتفاقات والاختلافات بين الشكلين ، والتوقعات المشبعة، والتوقعات المحبطة ، الشعور بهذا الإحساس.(٢)

وتعد البنية الإيقاعية الأم العامل البنيوي المهيمن في البيت الشعري ، فهي تعمل على تعديل بقية العناصر، وتكييفها ، سواء أكانت صوتية أم صرفية أم معجمية أم تركيبية، فالوزن هو الخاصية المميزة للقول الشعري ، والمبدأ المنظم للغته ، واختفاؤه

---

(١) المصدر نفسه، ص ٩٧ .

(٢) ياكسبون ، رومان – قضايا الشعرية ، (مرجع سابق)، ص ٣٤،٤٥

يؤدي إلى اختفاء خاصية الشعر الأساسية ، مما يبرز بوضوح دوره البنيوي في تكوين البيت الشعري[١] . ولكن كيف تساهم البنية الإيقاعية الأم في صياغة الواقع الصوتي للقصيدة ؟

من المؤكد أن الشاعر يعمل على تكييف طرائقه في الكتابة مع متطلبات العروض، فيلجأ إلى الكثير من البدائل الصوتية والصرفية والمعجمية والتركيبية التي يتيحها له النظام اللغوي استجابة لمتطلبات النظام العروضي، وقد ينتهك قواعد المعجم وقواعد النحو وحتى قواعد النظام الصوتي. وبذلك يعمل النظام العروضي على إخضاع النظام اللغوي لرغباته . وهو –بالتالي– يخلخل اللغة من الداخل ، وينتج عن هذه الخلخلة قيم إنشائية وبنائية تهيمن على النص الشعري هيمنة تضفي عليه طابع الأدبي.[٢] فقد تأتي الجملة في سياق ما يتعين معه أن يحذف جزءٌ منها ، وقد يكون هذا الجزء ظرفاً ، وقد يكون مفعولاً ، وقد يكون حرفا ، بل قد يكون أجزاء متعددة ، وكل هذه الحذوف أو بعضها قد تؤدي غرضا واحدا هو المحافظة على النسق الإيقاعي، وقد يقتضي هذا النسق أن يُقدم في أجزاء الجملة ويؤخر لإحداث التناسب ، وقد يؤثر هذا السياق في الصيغ الصرفية فتستبدل صيغة بصيغة أخرى ، من أجل المحافظة على النسق الإيقاعي[٣] . ولكن تبقى المؤثرات السابقة مؤثرات صوتية تحافظ على النسق الإيقاعي لا مؤثرات إيقاعية؛ لأنها لا تقوم على مبدأ الإيقاع العام وهو التكرار.

وبالإضافة إلى مساهمة البنية الإيقاعية الأم في صياغة الواقع الصوتي للقصيدة تفرض هذه البنية على عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعاً متوازياً، فاللغة الأدبية تركب متوالياتها، وسلاسلها، هادفة إقامة أنواع متواصلة من التماثل بمصطلحات تم إصدارها بالفعل، أي : بتكرار ما صدر منها، كتكرار الملامح الصوتية والصرفية والمعجمية والتركيبية في السلسلة نفسها، فالبيت الشعري صورة صوتية متساندة[٤]. وقد لاحظ ياكبسون وجود هذا النسق من التوازيات على مستويات متعددة: في مستوى تنظيم

---

[١] صلاح فضل – نظرية البنائية في النقد الأدبي ، (مرجع سابق) ، ٧١

[٢] إبراهيم خليل – النص الأدبي ، تحليله وبناؤه ، مدخل إجرائي ، ط١، دار الكرمل، عمان ، ١٩٩٥م،ص ١٠٨-١١٢

[٣] أحمد نصيف الجنابي – السياق الموسيقي للجملة العربية وأثره في بنائها ، آداب المستنصرية ، عدد ٤ ، العراق ، ١٩٧٩م، ص ٤٧-٦٥، ص٤٩

[٤] إيفانكوس، خوسيه – نظرية اللغة الأدبية، (مرجع سابق)، ص ٥٣ .

البنى التركيبية وترتيبها، وفي مستوى تنظيم الأشكال والمقولات النحوية وترتيبها، وفي مستوى تنظيم الترادفات المعجمية وترتيبها، وفي مستوى تنظيم الأصوات والهياكل التطريزية وترتيبها. وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاماً واضحاً وتنوعاً كبيراً في الوقت نفسه[١] .

وقد عُني بعض الباحثين من أمثال س. ر ليفن بالتوازي النحوي المتمثل في تقسيم الحيز النحوي إلى عناصر متشابهة في الطول والبناء النحوي، فالكل يتوزع في عناصر مرتبطة نحويا، وإيقاعياً فيما بينها، وهي بالطبع ظاهرة رئيسية في الشعر، وقد أطلق عليها الباحث اسم المزاوجة Coupling وعدها وسيلة رئيسية لتأكيد بقاء شكل الرسالة[٢] . كما أنها تعمل على تشكيل وحدة بين التعبير الشكلي والمضمون في الأعمال الشعرية، وهذا عائد إلى وجود أبنية خاصة تؤدي وظيفة توحيدية في النص الذي تظهر فيه، فالخطاب الشعري خطاب ذو تناسق داخلي خاص، وله قدرة على البقاء بسبب الهيمنة التركيبية التي تمتلكها المزاوجات، فالمزاوجة تعني وضع عناصر لغوية متكافئة في أوضاع متكافئة أيضاً، أو بتعبير آخر عكسي استخدام أوضاع متكافئة ترصيعاً لعناصر متكافئة. فالخطاب الشعري يبنى عن طريق الاستعمال المنظم أو النسقي للتكافؤات الصوتية والمعجمية – وهي تكافؤات استبدالية – في أوضاع متكافئة أيضاً ضمن السلسلة التركيبية، فتكرار الأصوات والألفاظ لا يشكل مزاوجة، لأن المزاوجة تذهب إلى أبعد من مجرد التساند الصوتي والمعجمي. وأهم ما يميز بنية الخطاب الشعري هو أن هذه التكافؤات الصوتية والمعجمية تكون موضوعة نسقياً في أوضاع متكافئة في السلسلة.[٣]

إذن تتكون البنية الإيقاعية الفرعية من مجموع التوازيات غير المطردة في النص سواء أكانت صوتية، كتكرار الأصوات والألفاظ، أم نحوية كالمزاوجة، في حين تنحصر البنية الإيقاعية الأم في التوازي الصوتي المطرد للوحدات المتماثلة لزمن السلسلة الكلامية، إضافة للقوافي. وإذا كانت البنية الإيقاعية الأم قد حظيت بالدراسة التفصيلية من قبل الباحثين قديماً وحديثاً لإمكانية تقعيد الجانب الأكبر منها، إلا أن الأدوات الشعرية الخفية في البنية الصرفية والتركيبية للغة نادراً ما اعترف بها النقاد وقد أهملها اللسانيون

---

[١] ياكبسون، رومان – قضايا الشعرية ، (مرجع سابق)، ص ٦٦ ، ١٠٦ .

[٢] ايفانكوس، خوسيه – نظرية اللغة الأدبية ، (مرجع سابق)، ص ٢٠١ .

[٣] المصدر نفسه، ص ٢١٧ ، ٢١٩ .

إهمالاً يكاد يكون كلياً، وعلى النقيض من ذلك عرف الشعراء والكتاب المبدعون كيف يستثمرونها، وفي كثير من الأحيان أخذت تحل محل المجازات والصور الفنية[١] . وربما كانت اللغة العربية من أغنى اللغات الطبيعية بالإيقاع، مما يجعلها لغة شعرية بالطبيعة، ويمنحها قدرة عجيبة على إنتاج العناصر الصوتية، حتى إن نثرها الفني يقارب شعرها، وهذا عائد إلى تماثل الصيغ فيها وتجانس أصواتها ، وتشاكل قوالبها المورفولوجية[٢] .

ومهما أحصينا من ظواهر إيقاعية تبقى مقومات الإيقاع ومكوناته عصية على الحصر والإحصاء، لكن الباحث يستطيع أن يرصد وجوها من التأنق الإيقاعي: كالتكرار الذي يشمل الأصوات، والألفاظ والعبارات، والفواصل الوزنية، وتوازن الألفاظ، وتوازن التراكيب، وتوازن الأضداد ... الخ.[٣]

١-٦ وظائف الإيقاع التكراري .

إن التصور القديم يجعل من الإيقاع شكلاً فارغاً تمتلئ به الأدلة الحاملة لمعناها قبل تفاعلها معه، وهذا التصور يحصر الإيقاع في مجال الوزن الشعري. في حين أن النظرة الحديثة عدت الإيقاع تنظيماً للخطاب، وتجلياً للذات، والمقصود بتنظيم الخطاب في هذا السياق: إنتاج الدلالة، أي: طريقة إنتاج المعنى. وهذا يعني أن للإيقاع وظيفتين مركزيتين :

١- الوظيفة البنائية : فهو يتحكم في نسق الخطاب، أي : بناء عناصره، ومكوناته، ضمن تنظيم، وترتيب، يستقل بهما الخطاب المفرد عن غيره من الخطابات.

٢- الوظيفة الدلالية : وهي ملازمة للأولى، ومترتبة عليها، فبناء الإيقاع لنسق الخطاب بناء لدلاليته، ولطريقة إنتاج معناه، فليس للمفردات معنى قبلي سابق على تركيبها في الخطاب، كما أنه ليس للغة إيقاع ينتج المعنى خارج الخطاب، فالإيقاع هو المعنى.[٤]

---

[١] ياكبسون ، رومان – قضايا الشعرية، (مرجع سابق)، ص ٥٧ ، ٧١ .

[٢] عبد الملك مرتاض – ممارسة العشق بالقراءة ، (مرجع سابق)، ص ٦٣ .

[٣] ابراهيم خليل – النص الأدبي، (مرجع سابق)، ص ٩٤ ، ٩٥ .

[٤] محمد بنيس – الشعر العربي الحديث، ط١، ٢ م ، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٩م، ج١، ص ١٧٧، ١٧٨ .

إننا حين نبصر الترتيب في توازيات داخل أزواج من الأبيات نعني أكثر بأية مشابهة أو اختلاف يدرجان بين الأزواج المتجاورة للأبيات وبين الأشطر ضمن البيت نفسه، أي: أن هذا الترتيب يسند إلى كل مشابهة وإلى كل اختلاف قيمة خاصة، فنلمس مباشرة العلاقة بين الشكل الخارجي والدلالة، ونشعر بأننا بحاجة إلى تقديم حل، ولو كان لا شعورياً، فبماذا يتم ربط البيتين المتوازيين؟ هل يقوم الربط على المشابهة أم على الاختلاف؟ أي: على تقارب المعنى أم تقابله؟ ولذلك يرى ياكبسون أن لإسقاط مبدأ التماثل على المتوالية دلالة أرحب، وأعمق، من حصرها في المستوى الصوتي، فالقافية – وهي حالة خاصة للمسألة الأساسية في الشعر أي:التوازي– تستلزم بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها. فتماثل الأصوات المسقط على المتوالية يستلزم بالضرورة التماثل الدلالي، الذي قد يعني المشابهة أو المغايرة في المعنى، ولو لم يتم الجمع بين هذه المتواليات لما استطاعت أن تولد في ذهن المتلقي هذه الأفكار من تلقاء نفسها[١] .

ويرى إيخنباوم أن وجود الصور اللفظية ضمن الوحدات الإيقاعية يعمل على إبرازها وإبراز دورها الدلالي في النص الشعري[٢] . وقد أشار يوري لوتمان إلى هذا الدور الدلالي من خلال تشابه عناصر مختلفة جدا ، أو اختلاف عناصر متشابهة جداً، ولا سيما إذا وجدت في مواضع وزنية متطابقة. بالإضافة إلى الدور التوحيدي الذي تقوم به القافية في النص، فاشتراك الألفاظ في عناصر صوتية متشابهة يستلزم تدافع معانيها المعجمية في تقابل حي، على الرغم من أنها لا تمتلك إمكانية الاشتراك خارج النص، ويعتمد وضوح الطبيعة الدلالية للقافية تجنب القوافي القائمة على تكرار اللفظة نفسها، أي: بازدواج الصوت والمعنى، وإنما يُعمد إلى ألفاظ متباينة المعاني، وتشترك في عناصر صوتية متشابهة، مما يضاعف إمكانيات التجاورات الدلالية.[٣]

وقد تنبه ويليك وارين إلى أن الإيقاع يدفعنا إلى أن نعي النص بطريقة أفضل. فهو يبرز السمات، ويحكم الربط بين الأجزاء وينحو نحو التدرج ويوحي بالتناظر، وينظم الكلام، والتنظيم فن[٤] . كما يساعد الإيقاع على توحيد التجربة الفنية والربط بينها، فإذا لم يتم تذكر ما حدث من قبل، وتلمس التكرار في مجالات متعددة للعمل الأدبي، لبدا كل

---

[١] ياكبسون، رومان – قضايا الشعرية، (مرجع سابق)، ص ٤٦–٤٨، ٥٤، ٧١ ، ١٠٦ .

[٢] إيخنباوم – نظرية المنهج الشكلي في كتاب نظرية المنهج الشكلي، (مرجع سابق)، ص ٥٩، ٦٠ .

[٣] جونسون، بارتون – دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر، (مرجع سابق)، ص ١٥١ .

[٤] ويليك، رنيه، وارين، اوستن – نظرية الأدب ، (مرجع سابق)، ص ٢٢٤ .

شيء جديداً تماماً بلا رابطة تجمع بين أجزائه، وعندئذ يكون انتباهنا حائراً مشتتاً، لذلك يؤكد أحد الباحثين وجوب عرض العناصر بوضوح يكفي لاختزالها في الذاكرة، واستبقائها في المخيلة، وأبسط وسيلة شكلية لتحقيق هذه الغاية هي "العود" أي: الإيقاع، فلو كانت العناصر الجديدة تتعاقب بلا انقطاع لما تمكن المتلقي من استيعاب العمل، أما إن تعرف المتلقي ما سبق أن تلقاه، فإن التجربة الفنية تثبت، ومن الممكن أن تبنى عناصر جديدة أخرى حول نواة التشابة[١] .

ويعمل الإيقاع كذلك على استنفاد الطاقة الشعورية، فهو تعبير فيزيولوجي عن توتر عصبي معين، وكل انقطاع في اطراده إنما يشير إلى انقطاع مفاجئ في توازن العضوية.[٢]

ولعل هذا ما جعل ياكبسون يركز اهتمامه على دراسة الوظيفة الشعرية، ويرفض الرأي القائل: برتابة أنساق التوازي وهزالها في البيت المنظوم، ويقر بالدور بالغ الأهمية الذي تلعبه هذه الأنساق، ويتساءل : إذا كان هذا التنظيم للتوازيات بوصفها خاصية مميزة للشعر لم يستخدم لتحقيق وسيلة شعرية، فلماذا لجأ الشعراء إليه وحافظوا عليه ونوعوه تنويعاً كبيراً.[٣] ؟

٣- الإيقاع الخارجي.

نقصد بالإيقاع الخارجي ذلك التوازي الصوتي المطرد للوحدات المتماثلة لزمن السلسلة الكلامية إضافة للقوافي المطردة أو التي يخضع اطرادها لتنوع منتظم، فالإيقاع الخارجي يشمل الايقاع الوزني الذي يقابل الإيقاع العددي الزمني في الموسيقي، كما يشمل بعض ظواهر الإيقاع الهارموني القائم على توافق الأصوات ، ونقصد بذلك القوافي المطردة أو المتنوعة، وهذا يستلزم أن ندرس هذين المكونين كلا على حده.

---

[١] ستولينتز ، جيروم – النقد الفني ، (مرجع سابق)، ص ١٠٠، ٣٥٥، ٣٥٦ .

[٢] محمد عزام – التحليل الألسني للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٤م، ص ١٣٧ .

[٣] ياكبسون، رومان – قضايا الشعرية ، (مرجع سابق)، ص ٨٣، ١٠٧، ويمكن الإفادة من : ياكبسون ، رومان – أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب، ط١، ترجمة فالح الإمارة، دار الشؤون الثقافية، العراق، ١٩٩٠م، ص ١١٣ .

٢-١ الأوزان الشعرية.

قدم الطرابلسي إحصاء دقيقاً لتواتر الأوزان في الشوقيات[١] ، ونرى أنه من الممكن أن نجري تعديلات طفيفة على النسب المئوية التي توصل لها إذا أخذنا بعين الاعتبار الملاحظات التالية:

١- عد الطرابلسي قصيدة "توت عنخ آمون والبرلمان"[٢] من وزن الرجز التام وأن أبياتها جاءت مصرعة، في حين أنها من مشطور الرجز، وبذلك يصبح مجموع أبيات القصيدة ٧٨ بيتاً وليس ٣٩ بيتاً كما ذهب الطرابلسي، وهذا سوف يرفع مجموع الأبيات في الشوقيات من ١١٣٢٠ بيتاً إلى ١١٣٥٩ بيتاً وسيترتب على ذلك تغير طفيف في نسب تواتر الأوزان كافة، وسيرفع عدد الأبيات التي جاءت على الرجز إلى ٨٠٧ أبيات منها ٣٦٤ بيتاً جاءت إما مجزوءة أو مشطورة.

٢- وقد عد الطرابلسي كذلك قصيدة أخرى من وزن الرجز في حين أنها من مشطور البسيط[٣] ، وهذه القصيدة هي "وصف مرقص" التي يقول في مطلعها:

طـــــالَ عليهـا القِـدَمْ　　　فَهْـــي وجـــودٌ عـــدَمْ[٤]

وتتألف من ٦٨ بيتاً.

٣- ذهب الباحث أيضا إلى أن قصيدة "مرقص" هي من وزن المتدارك، في حين أنها من وزن مخترع لم يقل به أهل العروض، ويقول شوقي في مطلعها:

مـــــالَ واحتـجَـبْ　　　وادَّعــــــى الغضَــــبْ [٥]

فاعِلن / فعو　　　فاعلن / فعو

وتقع هذه القصيدة في ٧٠ بيتاً ، وهذا يعني أن عدد الأبيات التي جاءت على المتدارك سينخفض إلى ٦٥ بيتاً كلها تامة.

وبناء على ما سبق يمكن أن نقدم إحصاء معدلاً لإحصاء الطرابلسي:

---

[١] محمد الهادي الطرابلسي – خصائص الأسلوب في "الشوقيات" ، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١م، ص ٢٨ ، ٢٩ .

[٢] أحمد شوقي – الأعمال الشعرية الكاملة ، ٤ م ، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨م، ج٢، ص ١٥٨ .

[٣] صفاء خلوصي – فن التقطيع الشعري والقافية، ط٥، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٧٧م، ص ٧٤ .

[٤] أحمد شوقي- الأعمال الشعرية الكاملة، (مرجع سابق)، ج٢، ص ٩٢ .

[٥] المصدر نفسه، ج٢، ص ١٤ .

الوزن	عدد الأبيات	نسبة التواتر	عدد الأبيات المجزوءة	نسبة الجزء	معدل طول القصيدة	عدد القصائد	نسبة التوجه
١- الكامل	٣٦٨١	٣٢,٤٠٪	٧٧٣	٢٠,٩٩٪	٣٢	١١٥	٣١,٠٨٪
٢- الخفيف	١٢٣٣	١٠,٨٥٪	٣٢	٢,٥٪	٣٧,٣	٣٣	٨,٩٪
٣- الوافر	١٢٣٢	١٠,٨٤٪	٥٣	٤,٣٪	٣٥,١	٣٥	٩,٤٥٪
٤- الرمل	١٢١٦	١٠,٧٠٪	١٢٧	١٠,٤٪	٣٩,٢	٣١	٨,٣٧٪
٥- البسيط	١٠٨٩	٩,٥٨٪	٦٨	٦,٤٪	٣٣	٣٣	٨,٩١٪
٦- الطويل	٨٢٩	٧,٢٩٪	-	-	٣٤,٥	٢٤	٦,٤٨٪
٧- الرجز	٨٠٧	٧,١٠٪	٣٦٤	٤٥,١٪	١٧,١	٤٧	١٢,٧٠٪
٨- المتقارب	٦١٥	٥,٤١٪	-	-	٢٩,٢	٢١	٥,٦٧٪
٩- السريع	٢٤٢	٢,١٣٪	-	-	١٦,٨	١٥	٤,٠٥٪
١٠- المقتضب	١٢٤	١,٠٩	-	-	٦٢	٢	٠,٥٤٪
١١- الهزج	٩١	٠,٨٠٪	-	-	٢٢,٧	٤	١,٠٨٪
١٢-وزن مخترع	٧٠	٠,٦١٪	-	-	٧٠	١	٠,٢٧٪
١٣- المجتث	٦٥	٠,٥٧٪	-	-	١٣	٥	١,٣٥٪
١٤- المتدارك	٦٥	٠,٥٧٪	-	-	١٦,٢	٤	١,٠٨٪
المجموع	١١٣٥٩	١٠٠	١٤١٧	١٢,٤	٣٠,٧	٣٧٠	١٠٠

سوف نعمد إلى قراءة هذه الأرقام والنسب بطريقتين : رأسيه وأفقية، أما الطريقة الرأسية فتعني اعتماد الملاحظة والتسجيل والاستنتاج مع تجنب عقد المقارنات التاريخية، وبناء على ذلك نقول :

١- إن أكثر الأوزان تواتراً في الشوقيات هو الكامل، فقد بلغ عدد الأبيات التي نظمت عليه ٣٦٨١ بيتاً من أصل ١١٣٥٩ بيتاً أي: ما نسبته ٣٢,٤٠٪ وقد تناسب هذا التواتر تناسباً طردياً مع نسبة التوجه إلى هذا الوزن فقد جاءت ١١٥ قصيدة من أصل ٣٧٠ قصيدة على هذا الوزن أي:ما نسبته ٣١,٠٨٪ .

٢- أقل الأوزان تواتراً في الشوقيات هما المجتث والمتدارك، فقد بلغ عدد الأبيات التي نظمت على كل منهما ٦٥ بيتاً أي:ما نسبته ٠,٥٧٪ ، وقد تناسب هذا التواتر تناسباً طرديا مع نسبة التوجه إلى هذا الوزن، فقد نظم على المجتث ٥ قصائد أي ما نسبته ١,٣٥٪ ، ونظم على المتدارك ٤ قصائد أي ما نسبته ١,٠٨٪ .

٣- على الرغم من انخفاض نسبة التواتر للرجز وهي ٧,١٠٪ إلا أن نسبة التوجه إلى هذا الوزن مرتفعة ، فقد نظم عليه ٤٧ قصيدة أي: ما نسبته ١٢,٧٠٪ وهو بذلك يحتل المرتبة الثانية في نسبة التوجه بعد الكامل، في حين أنه يحتل المرتبة السابعة في نسبة التواتر. وهذا ما يفسر انخفاض معدل طول القصائد التي نظمت عليه فقد بلغ ١٧,١ بيتاً، في حين أن المعدل العام لطول القصيدة في الشوقيات يصل إلى ٣٠,٧ بيتاً.

٤- مما يلفت الانتباه ورود قصيدة واحدة على وزن مخترع تتألف من ٧٠ بيتاً أي: ما نسبته ٠,٦١٪ ، وقد تناسب هذا التواتر تناسباً طردياً مع نسبة التوجه وهي ٠,٢٧٪.

٥- ومما يلفت الانتباه أيضا أن الشوقيات تخلو من عدة أوزان ، لم ينظم الشاعر عليها ولو بيتاً واحداً وهذه الأوزان هي المديد والمنسرح والمضارع ومخلع البسيط.

٦- من الملاحظ أن معدل طول القصيدة بلغ أقصى درجاته في وزن الرمل فهو يقدر بـ ٣٩,٢ بيتاً ، في حين أنه انخفض الى أقصى درجاته في وزن المجتث فقد بلغ ١٣ بيتاً، أما المعدل العام لطول القصيدة في الشوقيات فهو كما ذكرنا آنفاً ٣٠,٧ بيتاً.

٧- ورد في الشوقيات ١٤١٧ بيتاً غير تام سواء أكان مجزوءاً أم مشطوراً من أصل ١١٣٥٩ بيتاً أي: ما نسبته ١٢,٤٪ ، إلا أن الرجز قد اشتمل على ٣٦٤ بيتاً مجزوءاً من أصل ٨٠٧ أبيات أي ما نسبته ٤٥,١٪ وهي نسبة مرتفعة جداً، يليه في ذلك الكامل الذي اشتمل على ٧٧٣ بيتاً مجزوءاً من أصل ٣٦٨١ بيتاً أي:ما نسبته ٢٠,٩٩٪ . أما أقل الأوزان جزءاً فهو الخفيف الذي اشتمل على ٣٢ بيتاً مجزوءاً من أصل ١٢٣٣ بيتاً أي:ما نسبته ٢,٥٪ ، ومما يلفت الانتباه أن كلاً من المتقارب والمتدارك قد ورد تاماً غير مجزوء.

ويمكننا كذلك أن نعيد قراءة هذه الأرقام بطريقة أفقية، بحيث نعنى بقضايا المقارنات والتطورات التاريخية، ولذلك سنعتمد دراسة إبراهيم أنيس لنسب تواتر الأوزان في الشعر العربي.

ويذكر أن البحر الطويل قد نظم عليه ما يقرب من ثلث الشعر العربي فهو الوزن الذي كان يؤثره القدماء، ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم، ولا سيما في الأغراض الجدية ثم يحتل كل من الكامل والبسيط المرتبة الثانية في نسبة الشيوع، ويأتي بعدهما الوافر والخفيف، وقد ظلت هذه الأوزان الخمسة في كل العصور موفورة الحظ يطرقها كل الشعراء وتألفها آذان الناس في بيئة اللغة العربية. أما المتقارب والرمل والسريع فهي أوزان تذبذبت بين القلة والكثرة، يألفها شاعر ويكاد يهملها آخر، وقد حافظت على نسب متقاربة في شعر عصور الاحتجاج ، لكن يمكن أن تعد من الأوزان العربية المألوفة[١] .

ويلاحظ أن البحر الكامل قد بدأ في العصور المتأخرة ينافس الطويل في منزلته، يظهر هذا بصورة واضحة في العصر الحديث، أما الخفيف فقد بدأ متواضعاً في الشعر الجاهلي لا تزيد نسبته عن الرمل والمتقارب، ثم نهض نهضة كبيرة في الشعر العباسي، حتى احتل المرتبة الثانية في منتصف القرن الرابع الهجري منافساً البسيط والوافر. أما الرمل فقد ظل خامل الذكر، حتى جاء العصر الحديث ونهض به نهضة كبيرة أوشكت أن تنزله المنزلة الثانية في أوزان الشعر[٢] .

ويخلص الباحث إلى أن القدماء كانوا يميلون إلى الأوزان الكثيرة المقاطع ويؤثرونها على الأوزان القليلة المقاطع أو المجزوءة، فالهزج والمجتث وزنان نميا مع الزمن ولجأ إليهما الشعراء في عصور الغناء حين توطدت أركان الدولة العباسية إلا أن نسبتهما ظلت منخفضة إذا قيسا بغيرهما من الأوزان. فالوزن القديم يؤثر البحور الكثيرة المقاطع ؛ وذلك لأن مجال المفاخرة والمناظرة يتطلب طول النفس في الإنشاد[٣] .

وبناءً على المعطيات السابقة نستطيع أن نقول :

١- ارتفعت منزلة الكامل من المرتبة الثانية - التي كان يشارك فيها البسيط- إلى المرتبة الأولى في نسبة تواتر الأوزان وشيوعها.

---

[١] إبراهيم أنيس - موسيقى الشعر ، ط٥، ١٩٨١م، ص ١٩١ ، ١٩٢ .

[٢] المصدر نفسه، ص ١٩٣، ١٩٨-٢٠٠ .

[٣] المصدر نفسه، ص ١٩٢، ١٩٣ .

٢- ارتفعت منزلة الخفيف من المرتبة الثالثة التي كان يشارك فيها الوافر إلى المرتبة الثانية.

٣- حافظ الوافر على مرتبته الثالثة في نسبة التواتر والشيوع.

٤- ارتفعت نسبة شيوع الرمل حتى فاقت كلا من الطويل والبسيط، وتجاوزت المتقارب والسريع اللذين ماثلاه في الشيوع عدة قرون، واحتل المرتبة الرابعة.

٥- وفي مقابل ذلك تراجعت منزلة الطويل من المرتبة الأولى إلى المرتبة السادسة.

٦- وتراجعت كذلك منزلة البسيط من المرتبة الثانية إلى المرتبة الخامسة.

٧- تصدق ملاحظة الباحث في كون الشعراء كانوا يفضلون الأوزان الكثيرة المقاطع ويؤثرونها على الأوزان القليلة المقاطع أو المجزوءة، فقد بلغت نسبة كل من المقتضب والهزج والمجتث والوزن المخترع والمتدارك مجتمعة ٣,٦٥٪ من مجموع أبيات الشوقيات.

ولكن ما العلاقة بين اختيار الوزن الشعري واختيار غرض القول؟ ولم يقع هذا الاختيار على وزن معين ولا يقع على وزن آخر؟ هل يرجع هذا الاختيار إلى أسباب نفسية أم ثقافية أم جمالية أم تعليمية أم أن القضية إبداعية؟ وهل يرجع الاختيار إلى معارضة إيقاع قصيدة سابقة؟ أم أنه يرجع إلى لحظة الإلهام الشعري؟ وهل يتلاءم مضمون القصيدة دوماً مع الوزن الذي تم اختياره؟ وهل يوجد قصائد ناشزة إيقاعياً بالقياس إلى مضمونها؟ وهل نستطيع أن نضع قاعدة ثابتة تضبط عملية الاختيار؟[1] .

يجيب أحد الباحثين عن جل هذه التساؤلات بقوله : إن هذه المسألة تخضع لمعطيات تتعلق باللحظة التي يشرع الشاعر فيها بالإبداع، وتخضع هذه اللحظة الإبداعية نفسها لعوامل لعل من أهمها :

١- قد يعمد الشاعر إلى معارضة إيقاع قصيدة حفظها أو قرأها أو سمعها حديثاً فأثرت فيه بطريقة شعورية أو غير شعورية؛ لأن المبدع غير قادر على الإفلات من تأثير القراءات السابقة التي تؤثر عليه لحظة الإبداع، فالمسألة ترجع إلى التناص الإيقاعي ولا يمكن أن تكون تقريرية تقعيدية.

---

[1] عبد الملك مرتاض - ممارسة العشق بالقراءة ، (مرجع سابق)، ص ٦٤ .

٢- إن الشاعر قد لا يفكر في أي نص سابق فينطلق من لحظته الإبداعية الماثلة له فيقع له صدر بيت ووحدة شعرية أو سطر شعري فيندفع وراء النص الذي يجذبه إليه جذباً.

ويخلص الباحث إلى أن اختيار الإيقاع وهو مشكل أساسي في تركيبة الخطاب الشعري لا ينبغي له أن يخضع لاختيار خارجي، ولو كان الأمر غير ذلك لأصبح كل المتعلمين وغير المتعلمين أيضاً شعراء. بالإضافة إلى أن الشكل الإيقاعي يمكن أن يتناول أي مضمون بنجاح فلا يكون المدار على هذا الاختيار، ولكن في عبقرية هذا الاختيار، ويعلق على رأي حازم القرطاجني الذي ذهب إلى الربط بين اختيار الإيقاع والمضمون بأنه أمر لا ينبغي له أن يجاوز الرأي الذي لا يرقى إلى مستوى النظرية[1] .

ويؤيد هذا الرأي النظري الدراسة التطبيقية، فقد بينت تلك الدراسة الخاصة بتوزيع الأوزان على الأغراض الشعرية في الشوقيات: أن المحاولات التي قام بها بعض المحدثين خاصة للكشف عن علاقة بين اختيار بحر الشعر، واختيار غرض القول، لا تكشف عن نتائج موضوعية محكمة في ذلك، لأن دراسة "الشوقيات" بينت أن كل بحر قابل ليحتضن القصيدة في أي غرض من أغراضها"[2] .

لكن ما يلفت الانتباه ورود ٦٣,٥٪ من مجموع الأبيات التي نظمت على وزن الرجز في الأغراض التعليمية المباشرة وحكايات الأطفال ، والشاعر بذلك لم يخرج عن السنة المتبعة في نظم المنظومات التعليمية والحكايات على وزن الرجز طوال العصور الأدبية.

٢-٢ القوافي وتنوعها.

٢-٢-١ مكونات القافية.

ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وهي إما أصوات صامته أو أصوات صائته:

الأصوات الصامتة وهي :

١- الروي : صوت صامت تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه.

---

[1] المصدر نفسه، ص ٦٥ .

[2] محمد الهادي الطرابلسي – خصائص الأسلوب في الشوقيات ، (مرجع سابق)، ص ٣٧ .

٢- الوصل : هاء تعقب الروي مباشرة وقد يعقبها صائت طويل لكنها تسبق دائماً بصائت قصير.

٣- الدخيل : صوت صامت بين ألف التأسيس والروي يعقبه صائت قصير.

الأصوات الصائتة :

أ- الأصوات الصائتة الطويلة :

١- الخروج : صائت طويل يعقب هاء الوصل.

٢- الردف : صائت طويل يسبق الروي مباشرة.

٣- التأسيس : صائت طويل ولا يكون إلا ألفاً يفصل بينها وبين الروي صامت لا يلتزم به يعرف بالدخيل وإنما يلتزم بالصائت القصير الذي يتبعه.

ب- الأصوات الصائتة القصيرة :

١- المجرى : صائت قصير يعقب الروي ، لكنه قد يتحول إلى صائت طويل إذا خلت القافية من هاء الوصل، ويسمي العروضيون هذا الصائت الطويل الوصل أيضا، ونرى أن الاقتصار على مصطلح المجرى أفضل؛ لأن الوصل لا يمكن أن يطلق على صوتين متباينين أحدهما صامت والآخر صائت.

٢- التوجيه : صائت قصير يسبق الروي المقيد بالسكون.

٣- الإشباع : صائت قصير يتبع الدخيل.

ولا نرى فائدة ترجى من ثلاثة مصطلحات عروضية هي النفاذ والحذو والرس؛ لأنها قامت على فكرة خاطئة ترى أن ألف التأسيس والردف والخروج ما هي إلا حروف ساكنة تسبق بالحركات، والصحيح أنها صوائت طويلة تسبق بالصوامت؛ ولذلك لا وجود للنفاذ وهو حركة الوصل، والحذو وهو حركة الحرف الذي يسبق الردف، والرس وهو حركة الحرف الذي يسبق ألف التأسيس.

وعلى الرغم من أهمية هذه الأصوات في تكوين القافية إلا أن الروي يحظى بالأهمية الكبرى حتى أن القصائد تنسب إليه. ولذلك ستقتصر دراستنا للقوافي عليه، وسنعنى بشكل رئيسي بتنوعه لا باطراده.

ومن الجدير بالذكر أن كل الصوامت تصلح لأن تكون رويا، إلا أنها تتباين من حيث الشيوع، وقد قام بعض الباحثين بتحديد أربع مراتب لمدى شيوعها وهي كما يلي:

١- حروف تجيء رويا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وهي : الراء، واللام، والميم، والنون، والباء، والدال، والسين، والعين.

٢- حروف متوسطة الشيوع وهي : القاف ، والكاف، والهمزة، والحاء، والفاء، والياء، والجيم.

٣- حروف قليلة الشيوع وهي : الضاد ، والطاء، والهاء، والثاء، والصاد، والتاء.

٤- حروف نادرة في مجيئها رويا وهي : الذال، والغين، والخاء، والشين، والزاي، والظاء، والواو.

ويذكر الباحث أن كثرة الشيوع أو قلتها لا تعزى إلى ثقل في الأصوات أو خفة، بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر ألفاظ اللغة[١] .

وإذا نظرنا إلى القصائد التي التزم الشاعر فيها بروي واحد وهي ٣٢١ قصيدة، نجد أن أحمد شوقي قد نظم على حروف المرتبة الأولى جل شعره فقد نظم على روي الراء ١٣,٦٪ من مجمل الأبيات، وعلى روي الميم ١٣,٣٪، وعلى روي الباء ١٢,٩٪ ، وعلى روي النون ١١٪، وعلى روي اللام ٩,٩٪ ، وعلى روي الدال ٧,٨٪[٢] .

ويرتبط الحديث عن الروي بالحديث عن المجرى وهو صائت قصير يعقب الروي يتحول إلى صائت طويل إذا خلت القافية من هاء الوصل، ويمكن القول إنه يحتل المرتبة الثانية في الأهمية من بين مكونات القافية، وقد لاحظ الدارسون أن معظم الشعر العربي قد اشتمل على هذا الصائت من بين مكونات القافية، ويذكر إبراهيم أنيس بناء على إحصاء قام به أن ٩٠٪ من الشعر العربي كان مطلق القافية، في حين أن القافية المقيدة لا تتجاوز ١٠٪[٣] . ويمكن الاستنتاج من خلال الجداول التفصيلية التي أوردها علوي الهاشمي للبنيات الإيقاعية في الشعر البحريني المعاصر أن القافية المقيدة لا تتجاوز ١٠٪ أيضا[٤] . لكن ما يلفت الانتباه أن هذه النسبة التي حافظت على نفسها في القديم والحديث

---

[١] إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر ، (مرجع سابق)، ص ٢٤٨ .

[٢] محمد الهادي الطرابلسي – خصائص الأسلوب في الشوقيات ، (مرجع سابق)، ص ٤٥ .

[٣] إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر ، (مرجع سابق)، ص ٢٦٠ .

[٤] علوي الهاشمي – السكون المتحرك ، (مرجع سابق)، ملحق الجداول.

قد طرأ عليها ارتفاع ملحوظ في الشوقيات، فنسبة القوافي المقيدة فيها هي ١٤٪ من مجمل الأبيات و ١٥,٥٪ من مجمل القصائد[1] وهذا يدل على توجه حقيقي لإحداث تطوير في القافية الشعرية. ولم يكتف الشاعر بذلك، وإنما عمد إلى تنويع القوافي في القصيدة الواحدة وهذا ما سنتناوله بالتفصيل.

٢-٢-٢ تنويع القوافي.

اتخذ الشعراء منذ العصر العباسي حتى عصرنا الحديث من تنويع القوافي ركناً صغيراً يلجؤون إليه كلما ملوا القافية وملوا التقيد بها، وقد قصروا هذا النوع من الشعر على أغراض خاصة بهم، ينفسون فيها عن مشاعرهم وأحاسيسهم التي كانوا يرونها ملكاً لهم دون غيرهم. وهذا النوع من الشعر يمثل الشعر الغنائي في أوضح صوره، وبالتحديد في موضوعي الغزل والوصف، وبقيت القصيدة في صورتها القديمة تُراعى في المجال الجدي من القول، وفي كل مقام يتطلب الجلال والكمال، ولذلك بقي الشعراء حتى عصرنا الحديث إذا رثوا أو مدحوا ينظمون القصائد على ذلك الشكل المعهود، ولا يكادون يحيدون عنه[2] .

ولا شك أن تنويع القوافي قد أطلق شعرية الشاعر وحرره وجعله يعبر إلى حد كبير عن ما يموج داخله من معان متنوعة، ومضامين جديدة، وهو يدل على نضج شخصيته واقتداره على التعبير عن تجربته الخاصة تعبيراً أكبر في إطار وحدة الوزن[3]. وتبرز لنا الشوقيات ثلاثة فنون شعرية عمد الشاعر فيها إلى تنويع قوافيه هي: المزدوجات والمربعات والموشح.

أ- المزدوجات :

المزدوج هو "ما أتى على قافيتين إلى آخر القصيدة، وأكثر ما يأتي على وزن الرجز[4] ." وتتنوع القافية مع كل بيت ، ويراعى أن تكون الأبيات مصرعة، فقافية الشطر الأول هي قافية الشطر الثاني نفسها، وقد وجد بعض الشعراء العباسيين هذا النظم سهلاً يسيراً، ولا يكلفهم مشقة ، ولا تطغى قوافيه على ما قد يجول في صدورهم من

---

(١) محمد الهادي الطرابلسي – خصائص الأسلوب في الشوقيات، (مرجع سابق)، ص ٣٩ .

(٢) إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر ، (مرجع سابق)، ص ٣٠٠ .

(٣) علوي الهاشمي – السكون المتحرك، (مرجع سابق)، ص ٧٥ .

(٤) أحمد مطلوب – معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ٣ م، المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٦م، مادة المزدوج.

معان وصور[1] . وإذا كانت القافية الموحدة قد عملت على الفصل بين الأبيات، إلا أنها في المزدوج تفصل بين شطر وشطر، ويعد المزدوج الخطوة الأولى في ما يعرف بالمشطر وفيه يعد الشطر الواحد بيتاً مستقلاً، وقد يتكون المشطر من ثلاثة أشطر حتى ستة أشطر[2] . ولا تعد القصائد ذات الأبيات المشطورة أو المنهوكة من المزدوجات، لأن المشطور والمنهوك بيت مستقل، وإن قيل له "مصرع" فعلى المجاز[3] .

أما إذا رمنا دراسة البنية الايقاعية في المزدوج فسنجد أنها أعقد بكثير من البنية الإيقاعية في التصريع، ومن المؤكد أنها تطوير لها؛ لأنها تشتمل على مكونات بنية التصريع القائمة على توالي سياقين أسلوبيين، يحتوي الأول عى القرينة الأولى الواقعة ضمن تفعيلة العروض، أما السياق الثاني فيعمل على إسقاط مبدأ التماثل على المتوالية التركيبية من خلال احتوائه على قرينة مماثلة تقع ضمن تفعيلة الضرب، لكن البنية الإيقاعية في المزدوج تتميز بسياقين أسلوبيين يقيمان علاقة تماثل فيما بينهما، وعلاقة تقابل مع السياقين الأسلوبيين السابقين، فالقرينة الأولى في السياق الثالث تقيم علاقة تقابل مع نظيرتها الموازية لها في السياق الأول، أما القرينة الثانية في السياق الرابع فتقيم كذلك علاقة تقابل مع نظيرتها الموازية لها في السياق الثاني. ويمكن أن نقول : إن علاقات التماثل في المزدوج هي علاقات أفقية كالتصريع تماماً، لكن المزدوج يمتاز بعلاقات تقابل رأسية. وفيما يلي جدول بالقصائد المزدوجة في الشوقيات:

الرقم	القصيدة	الموضوع	الجزء	الصفحة	البحر	عدد الأبيات
١-	رسالة إلى حسين واصف باشا	إخواني	٢	١١١	الرجز	١٧
٢-	رسالة الناشئة	اجتماعي	٤	٣٨	الرمل	٩١
٣-	الأنانية	عائلي	٤	١٠٠	الرجز	١٧
٤-	الرفق بالحيوان	تربوي	٤	١٩١	مجزوء الرجز	١١
٥-	أنت وأنا	حكاية	٤	١٢٠	الرجز	١١
٦-	نديم الباذنجان	حكاية	٤	١٢١	الرجز	١٤

---

[1] إبراهيم أنيس ـ موسيقى الشعر ، (مرجع سابق)، ص ٣٠٠ - ٣٠١ .

[2] صفاء خلوصي - فن التقطيع الشعري والقافية، (مرجع سابق)، ص ٢٨٩ .

[3] ابن رشيق، أبو علي الحسن (ت ٤٥٦هـ)ـ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط٥، ٢م، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، ١٩٨١م، ج١، ص ١٨٠ .

٧-	الصياد والعصفورة	حكاية	٤	١٢٥	الرجز	٢١
٨-	الديك الهندي والدجاج البلدي	حكاية	٤	١٢٨	الرجز	١٥
٩-	العصفور والغدير المهجور	حكاية	٤	١٢٩	الرجز	١٤
١٠-	الأفعى النيلية والعقربة الهندية	حكاية	٤	١٣٠	الرجز	١٨
١١-	فأر الغيط وفأر البيت	حكاية	٤	١٣٣	الرجز	٢٦
١٢-	ملك الغربان وندور الخادم	حكاية	٤	١٣٥	الرمل	١٥
١٣-	الظبي والعقد والخنزير	حكاية	٤	١٣٦	الرجز	١٦
١٤-	ولي عهد الأسد وخطبة الحمار	حكاية	٤	١٣٧	الرجز	١٥
١٥-	الأسد والثعلب والعجل	حكاية	٤	١٣٨	الرمل	٢٤
١٦-	القرد والفيل	حكاية	٤	١٤٠	الرجز	١٦
١٧-	أمة الأرانب والفيل	حكاية	٤	١٤٢	الرجز	٢٤
١٨-	حكاية الخفاش ومليكة الفراش	حكاية	٤	١٤٤	مجزوء الرجز	٣١
١٩-	الكلب والقط والفأر	حكاية	٤	١٥٢	الرجز	١٥
٢٠-	القبرة وابنها	حكاية	٤	١٥٧	الرجز	١٠
٢١-	النعجتان	حكاية	٤	١٥٨	الرجز	١١
٢٢-	السفينة والحيوانات	حكاية	٤	١٥٩	الرجز	١٢
٢٣-	القرد في السفينة	حكاية	٤	١٦٠	الرجز	١٢
٢٤-	الدب في السفينة	حكاية	٤	١٦٢	الرجز	١٣
٢٥-	الثعلب في السفينة	حكاية	٤	١٦٣	الرجز	١٠
٢٦-	الليث والذئب في السفينة	حكاية	٤	١٦٤	الرجز	١١
٢٧-	الثعلب والأرنب في السفينة	حكاية	٤	١٦٥	الرجز	١٠
٢٨-	الأرنب وبنت عرس في السفينة	حكاية	٤	١٦٦	الرجز	٦
٢٩-	النملة الزاهدة	حكاية	٤	١٧١	الرجز	١٦
٣٠-	اليمامة والصياد	حكاية	٤	١٧٢	الرجز	٨
٣١-	الكلب والحمامة	حكاية	٤	١٧٣	الرجز	١١
٣٢-	الكلب والببغاء	حكاية	٤	١٧٤	الرجز	١١

٣٣-	الحمار والجمل	حكاية	٤	١٧٥	الرجز	١٠
٣٤-	الجمل والثعلب	حكاية	٤	١٧٨	الرجز	١٢
٣٥-	الغزالة والأتان	حكاية	٤	١٧٩	الرجز	٥
٣٦-	البغل والجواد	حكاية	٤	١٨٢	الرجز	٦
٣٧-	الفأرة والقطة	حكاية	٤	١٨٣	الرجز	٩
٣٨-	الغزال والخروف والتيس والذئب	حكاية	٤	١٨٤	الرجز	١٣
٣٩-	الثعلب والأرنب والديك	حكاية	٤	١٨٥	الرجز	٨
	المجموع					٦١٣ بيتاً

من خلال تأمل هذه البيانات يمكن أن نسجل الملاحظات التالية :

١- إن مجموع أبيات القصائد مزدوجة القوافي هو ٦١٣ بيتاً من أصل ١١٣٥٩ بيتاً مجموع أبيات الشوقيات، أي: ما نسبته ٥,٣٪ وهي نسبة منخفضة تثبت أن هذه الظاهرة لم تبرز بجلاء في الشوقيات.

٢- انحصرت القصائد مزدوجة القوافي في وزنين هما : الرجز ومجموع الأبيات التي نظمت عليه ٤٨٣ بيتاً أي: ما نسبته ٧٨,٨٪ ، والرمل ومجموع الأبيات التي نظمت عليه ١٣٠ بيتاً أي: ما نسبته ٢١,٢٪ .

٣- على الرغم من أن ازدواج القوافي يعطي الشاعر حرية أوسع ويخفف من عبء القافية الواحدة، إلا أن مزدوجات شوقي عموماً قصيرة، فمعدل طول المزدوجة لديه هو ١٥,٧٪ بيتاً. وهذا يعني أن الشاعر لم يلجأ إلى الازدواج في القوافي لفقر معجمه الشعري، وإنما رغبة في التجديد أولاً، ولتحقيق أهداف تربوية ثانياً، وهذا بارز من مضامين هذه القصائد التي وجهت بالدرجة الأولى إلى الأطفال، فجاءت قصيرة متنوعة القوافي، سهلة الحفظ ، وجاء معظمها على شكل حكايات.

ب- المربعات :

عد ابن رشيق المربعات نوعاً من الشعر المسمّط، ويفسر تلك التسمية بقوله: "والقافية التي تكرر في التسميط تسمى عمود القصيدة، واشتقاقه من السمط، وهو : أن

تجمع عدة سلوك في ياقوتة أو خرزة ما، ثم تنظم كل سلك منها على حدته باللؤلؤ يسيرا، ثم تجمع السلوك كلها في زبرجدة أو شبهها أو نحو ذلك، ثم تنظم أيضاً كل سلك على حدته وتصنع به كما صنعت أولا إلى أن يتم السمط ... وكذلك هذا الشعر لما كان متفرق القوافي متعقباً بقافية تضمن وترده إلى البيت الأول الذي بنيت عليه في القصيدة صار كأنه سمط مؤلف من أشياء مفترقة"[١] .

ويمكن أن نقول إن المربع "هو ذلك الشعر الذي يقسم فيه الشاعر قصيدته إلى أقسام يتضمن كل قسم منها أربعة أشطر ، ويراعي الشاعر في هذه الأشطر الأربعة نظاماً ما للقافية[٢] ". والمربعات الاعتيادية من غير وزن الدوبيت كثيرة في شعرنا الحديث، ويندر أن نجد شاعرا لم يحاول النظم عليها، ولا سيما في الموضوعات الوجدانية التي تقوم على الأفكار المتقطعة والعواطف المضطربة ، ومن بين هؤلاء شوقي، والعقاد، والرصافي، والزهاوي[٣] .

ويرى ابن رشيق أن الإكثار من المسمطات يدل على عجز الشاعر وقلة قوافيه لأن أحدا من المتقدمين الحاذقين لم يصنع منها شيئاً[٤] . ولا غرو أن تنويع القوافي يمنح الشاعر حرية أوسع تساعده على التنقل بين المعاني المختلفة وتلوين مشاعره وعواطفه، لكنه يشير إلى رغبة الشاعر في المزاوجة والمواءمة بين نظامين إيقاعيين على صعيد القافية: نظام قديم تقليدي منكسر لكنه حاضر في ذهن الشاعر، ونظام جديد يعمل على إعادة هندسة النظام القديم مما يسمح ببروز ذات الشاعر من خلال توزيع النص على مجموعات دلالية لافتة للانتباه[٥] .

وتبرز لنا الشوقيات نمطين متشابهين من المربعات، ويشمل النمط الأول المربعات جميعاً عدا مربع نشيد الكشافة الذي تميز بنمط خاص به. أما النمط الأول ففيه يبدأ الشاعر القصيدة المربعة بالشطر الأول وبعبارة أدق بالسياق الأسلوبي الأول، وهو سياق عادي لا يعتمد تحقق التوقعات، ولا إحداث المفاجأة الأسلوبية، ثم ينتقل إلى السياق الثاني، ويسقط مبدأ التماثل بين القافيتين أي: القرينتين المتماثلتين، ثم ينتقل إلى السياق الثالث وقد

---

[١] المصدر نفسه، ج١، ص ١٨٠ .

[٢] إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر، (مرجع سابق)، ص ٣٠٣ .

[٣] صفاء خلوصي – فن التقطيع الشعري والقافية ، (مرجع سابق)، ص ٢٩٣، ٢٩٤ .

[٤] ابن رشيق – العمدة ، (مرجع سابق)، ج١، ص ١٨٢ .

[٥] علوي الهاشمي – السكون المتحرك ، (مرجع سابق)، ص ٨٠ – ٨٢ .

توقع المتلقى استمرار سلسلة التماثلات، وبالفعل يتحقق توقع المتلقي، ويحدث الأمر ذاته في السياق الرابع. وبذلك يكتمل السياق الأسلوبي الكبير الذي يمثل المربع بسياقاته الأسلوبية الجزئية. ثم ينتقل الشاعر إلى المربع الثاني أو إلى سياق أسلوبي كبير أيضاً، ويبدأ سياقاً جديداً عادياً، ثم تتوالى سلسلة التماثلات في السياق الثاني والثالث، ثم تحدث المفاجأة الأسلوبية المزدوجة، وتكمن في السياق الرابع الذي يقيم علاقة تقابل مع كل سياقات المربع الثاني لاشتماله على قافية أو قرينة مغايرة، لكنه في الوقت نفسه يقيم علاقة تماثل مع سياقات المربع الأول.

ويمكن القول: إن علاقات التماثل قد سيطرت على السياقات الأسلوبية الجزئية في المربع الأول على المستويين الأفقي والرأسي، في حين أن المربع الثاني قد احتوى على علاقتي تماثل إحداهما أفقية والأخرى رأسية، وعلاقتي تقابل إحداهما أفقية والأخرى رأسية، بالإضافة إلى علاقة تماثل رأسية رابطة بين المربعين، وهي التي يطلق عليها ابن رشيق اسم "عمود القصيدة".

أما النمط الثاني من المربعات فلا يكاد يختلف عن النمط الأول إلا في كون السياق الرابع في المربع الأول من النمط الأول يقيم علاقتي تماثل إحداهما رأسية والأخرى أفقية، في حين أنه في النمط الثاني يقيم علاقتي تقابل إحداهما رأسية والأخرى أفقية.

وقد لاحظ إبراهيم أنيس في هذا النظم – أي: المربعات – نشأة الموشحات التي انحدرت في نظام قوافيها عن مثل هذا النوع من النظم؛ لأن أبرز صفات الموشحات هي تكرار قافيتين ، أو أكثر، في كل قسم من أقسام الموشح[١] . ويحسن بنا أن نشير إلى بعض مظاهر التشابه بين البنية الإيقاعية في الترصيع والبنية الإيقاعية في المربع، فمن الملاحظ أن كلا منهما يتكون من أربعة سياقات تسود علاقة التماثل السياقات الثلاثة الأولى، ثم تتشكل علاقة تقابل بين السياق الثالث والسياق الرابع، ولذلك فإننا نرى أن المربعات ما هي إلا تطور طبيعي لبنية الترصيع الإيقاعية، كما أن الموشحات هي تطور طبيعي لبنية المربع الإيقاعية.

وفيما يلي جدول بالقصائد المربعة في الشوقيات :

---

[١] إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر ، (مرجع سابق)، ص ٣٠٥ .

الرقم	القصيدة	الجزء	الصفحة	البحر	عدد المربعات
١-	أبو الهول	١	١٤٥	المتدارك	٦
٢-	تحية للترك	١	٢٨٠	الوافر	٤٠
٣-	البسفور كأنك تراه	٢	٤٠	الوافر	٢٧
٤-	معالي العهد	٤	٣٢	الوافر	٣٣
٥-	النيل	٤	١٩٥	المتدارك	٥
٦-	نشيد مصر	٤	١٩٧	الوافر	٨
٧-	نشيد الكشافة	٤	١٩٩	المتدارك	٨
	المجموع				١٢٧ مربعاً

ومن خلال هذه البيانات يمكن أن نسجل الملاحظات التالية :

١- انحصرت القصائد المربعة في وزنين هما : الوافر ومجموع المربعات التي نظمت عليه ١٠٨ مربعات من أصل ١٢٧ مربعا أي ما نسبته ٨٥٪، والمتدارك ونُظم عليه ١٩ مربعاً أي ما نسبته ١٥٪.

٢- بلغ معدل طول القصيدة المربعة ١٨,١ مربعاً، ولا يقارن هذا الطول بمطولات شوقي ذات القافية الموحدة، وهذا يعني أن الشاعر لم ينظم المربعات للتخفيف من عبء القافية التقليدية، وإنما رغبة في التجديد.

٣- إن كلا من الأنشودة التي ألحقت بقصيدة "أبا الهول" ، وأنشودة النيل، ونشيد مصر، ونشيد الكشافة، قد وجهت للأطفال، ولذلك لم تتجاوز أي منها ثمانية مربعات حتى يسهل حفظها، ونرى أن الشاعر قد عمد إلى تنويع القوافي لتحقيق الغاية ذاتها.

جـ- الموشح :

تتكون الموشحة من الأبيات، وهي أجزاء مؤلفة مفردة أو مركبة يلزم في كل بيـن منها أن يكون متفقاً مع بقية أبيات الموشح في أوزانها، وعدد أجزائها، لا في قوافيها، وتسمى هذه الأجزاء "دورا"، ويعقب كل دور "قفل" يتفق مع بقية الأقفال في وزنها وقوافيها وعدد أجزائها، ويسمى القفل في ختام الموشحة "خرجة" وتكون ملحونة وعامية. وتتألف الموشحة في الأكثر من ستة أقفال، وخمسة أدوار، ويقال له الموشح "التام" أي: أنه ابتدأ بمطلع، وفي الأقل من خمسة أقفال، وخمسة أدوار، ويقال له "الأقرع" أي: أنه لا مطلع له. وقد يتركب القفل من جزأين إلى ثمانية أجزاء. أما الأدوار فهي نوعان :

أ- أدوار ذات أجزاء مفردة ، وتتكون من ثلاثة أجزاء أو أربعة.

ب- أدوار ذات أجزاء مركبة ، وتتكون من :

١- قسمين وثلاثة أجزاء.

٢- قسمين وثلاثة أجزاء ونصف.

٣- قسمين وأربعة أجزاء.

٤- قسمين وخمسة أجزاء.

٥- ثلاثة أقسام وثلاثة أجزاء[١] .

ونجد في الشوقيات موشحاً واحداً بعنوان "صقر قريش"[٢] ، وقد تألف من سبعة وعشرين قفلاً وستة وعشرين دوراً، في حين أن الموشح التام يتألف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أدوار، والسبب في طول هذا الموشح يرجع إلى أن الشاعر لم ينظم الموشح لغرض الغناء، فهذا الموشح الطويل يرهق أصوات المغنين، أما الموشحات القديمة فقد نظمت لتغنى ، ولهذا جاءت قصيرة ملائمة لهذا الغرض.

ونلاحظ أن الشاعر قد التزم ببحر الرمل في مطلع الموشح وأدواره وأقفاله، وقد تركب المطلع من جزأين وكذلك الأقفال، وقد اتفق كل من المطلع والأقفال في نظام

---

[١] صفاء خلوصي - فن التقطيع الشعري والقافية ، (مرجع سابق)، ص ٣١٠ - ٣١٥ .

[٢] أحمد شوقي - الأعمال الشعرية الكاملة، (مرجع سابق)، ج٢، ص ١٧١ .

القافية. أما الدور فقد تـألف مـن قسمين وثلاثـة أجزاء، واتفقت أسماط القسم الأول فـي القافية، كما اتفقت كذلك أسماط القسم الثاني.

ولا غرو أن إمكانـات التمـاثل والتقابل قد أدت دوراً مهمـاً فـي إثـراء الإيقـاع، فالموشح يتكون من ثلاثة سياقات أسلوبية كبيرة هي : المطلع والدور والقفل ويتكون كل سياق منها من سياقات أسلوبية جزئيـة تسيطر عليها علاقـات التمـاثل الرأسية وعلاقـات التقابل الأفقية. وتفصيل ذلك أن الموشح يبدأ غالباً بالمطلع، وهـو سياق كبير يتكـون فـي هذا الموشح من أربعة سياقات صغيرة بدأت بالسياق الأول وهـو سياق عـادي لا يعتمد تحقق التوقـع أو المفاجـأة الأسلوبية، أمـا السياق الثاني فقد عمل علـى إحداث المفاجـأة الأسلوبية،لأن المتلقي يتوقع ورود بنية التصريع، لكنه يفاجأ بنظام تقفية جديد يقيم علاقـة تقابل مع نظام التقفية في السياق الأول. ثم ينتقل المتلقـي إلى السياق الثالث الـذي يعمل بدوره على تذكر ما ورد في السياق الأول من خلال علاقة التماثل القائمة بينهما في نظام التقفية، ويقيم السياق الثالث أيضاً علاقة تقابل مع السياق الرابع لتباين نظام التقفية،ويعمـل السياق الرابع على تذكر ما ورد في السياق الثاني من خلال علاقة التماثل القائمة بينهما.

ثم ينتقل المتلقي إلى سياق كبير يعرف بالدور، ويتكون من ستة سياقات أسلوبية، تبدأ بالسياق الأول الخالي بمفرده من أية خصوصية إيقاعية، ثم تـبرز علاقـة التقـابل بيـن السياق الأول والسياق الثاني لتباين نظام التقفيـة، فـي حيـن أن السياق الثـالث يعيدنـا إلـى تذكر ما ورد في السياق الأول من خلال علاقة التماثل بين القافيتين، ويقيم في الوقت ذاته علاقة تقابل مع السياق الرابع لتباين القافيتين، ويعيدنا السياق الرابع إلى السياق الثاني مـن خلال علاقة التماثل بين القافيتين، وتتكرر هذه العملية في السياقين الخامس والسادس.

وينتقل المتلقي بعد ذلك إلى القفـل، وهـو سياق كبير كـالمطلع تمامـاً، يتكـون مـن أربعة سياقات، يحتوي على علاقتي تقابل أفقيتين، وعلاقتي تماثل رأسيتين ، إلا أنه يتميز بعلاقة تماثل مع المطلع في نظام التقفية تتجاوز الدور بسياقاته.

حاولنـا فـي هذا البـاب أن نتتبـع تطـور مصطلـح الأسلوب منذ أرسـطو مـروراً بالعصور الوسطى، وتعرضنا للتقسيم الثلاثي لألوان الأسـلوب، وقدمنـا لمحـة عـن مفهـوم الأسلوب في تراثنا النقدي، وتحدثنا عن ظهور الحركـات التجديديـة المبكـرة فـي أوروبـا، ورفضها فكرة الزخارف الأسلوبية، ثم أسهبنا في الحديث عن تطـور هـذا المصطلـح فـي إطار علم اللغة الحديث، وتساءلنا ما الأسلوب؟ وعرضنا لأهـم حـدوده مـبرزين إيجابياتهـا

وسلبياتها، وسعينا إلى أن نرد الخلافات النظرية إلى مبادئ ثلاثة خلصنا منها إلى أن هذه التعريفات متكاملة أكثر من كونها بدائل. ثم تساءلنا ما الأسلوبية؟ وأجبنا أنها علم لغوي لا يعني بعناصر اللغة من حيث هي لغة بل بإمكاناتها التعبيرية والإيحائية، وتطرقنا لعلاقتها بالبلاغة القديمة والنقد الأدبي، وأتبعنا ذلك بالحديث عن أهم اتجاهات البحث الأسلوبي، كالأسلوبية التعبيرية، والأسلوبية التكوينية، وتولد الأسلوبية الوظيفية عن هذين الاتجاهين، ثم تساءلنا عن إمكانية نشوء أسلوبية عربية تراعي المنطق الداخلي للبلاغة العربية، وفي الوقت نفسه تحسن التعامل مع هذا التراث ضمن المنظور الأسلوبي المعاصر.

وبعد أن قدمنا الأسلوبية في إطارها النظري والمصطلح، حاولنا التعريف بالوسائل الإجرائية في البحث الأسلوبي، وانطلقنا من فكرة ارتباط البحث الأسلوبي بمستويات التحليل اللغوي، وعرضنا لبعض مجالات التطبيق الأسلوبي في المستوى الصوتي، والمستوى المعجمي، والمستوى النحوي. وإذا كانت القيم التعبيرية والجمالية في المستويات اللغوية العربية لم تدرس دراسة استقصائية كافية فهذا بدوره يعني أن الوصول إلى هذه الغاية لن يتم إلا عن طريق الدراسات الجزئية.

ومن هذا المنطلق ذكرنا أننا سنعنى في هذه الدراسة بدراسة ظاهرة الإيقاع في شعر أحمد شوقي، وبالأخص سندرس الإيقاع التكراري في شعره، لبروز هذا الجانب فيه أكثر من الأنماط الايقاعية الأخرى حتى في مسرحه الشعري. وحتى تقوم الدراسة على أساس نظري متين تساءلنا ما الإيقاع؟ وقد حاولنا أن نستقصي النظريات المتباينة في تحديد مفهومه مركزين على الجامع المشترك بين أصحاب كل نظرية من جهة، والجامع المشترك بين النظريات الأربع من جهة ثانية، فعرضنا لمن ساووا بين الإيقاع والوزن، ولمن رأوا في الإيقاع كياناً معارضاً للوزن، ولمن عدوا الإيقاع أوسع من الوزن ومشتملاً عليه، فكل وزن إيقاع ولا عكس. ولاحظنا أن الجامع المشترك بين هذه النظريات أنها عنيت بالجانب الصوتي في تحديد مفهوم الإيقاع، ولكن ثمة نظرية رابعة نظرت إلى الإيقاع على أنه حركة تنتظم النص، وقدمنا تقسيم فراي للأنماط الإيقاعية التي قام برصدها. وقد اجتهدنا لتحديد العلاقة بين هذه الأنماط الإيقاعية.

ثم عرضنا لمكونات الإيقاع، وخلصنا إلى وجود بنيتين إيقاعيتين تمثل البنية الإيقاعية الأولى نسق التوازي المستمر في الشعر أي: ما يعرف بالوزن والقافية المطردة وتساءلنا عن مساهمة هذه البنية في صياغة الواقع الصوتي للقصيدة، أما البنية الإيقاعية

الثانية، فهي بنية فرعية متولدة عن البنية الأولى، تشترك معها في قانونها العام المتمثل في التكرار ، لكنها تمتلك قوانينها الخاصة بها كقانون التعاقب، وقانون الترابط، وتعتمد هذه البنية التوازيات غير المستمرة سواء أكانت صوتية كالتصريع، والترصيع، والتصدير، والتذييل، والترديد، والجناس، أم نحوية، ولم ننس أن تقدم نبذة عن وظائف الإيقاع التكراري في النص الأدبي. وقد أتبعنا ذلك بتحديد لمفهوم الإيقاع الخارجي وقدمنا دراسة تطبيقية لمكوناته سواء أكانت أوزاناً شعرية أم قوافي في الشوقيات، فعرضنا لتواتر الأوزان في الشوقيات، وقرأنا هذا التواتر قراءتين: آنية وتاريخية، ثم عرضنا لمكونات القافية، وتواتر حروف الروي، وتنويع القوافي كالمزدوجات والمربعات والموشح.

لقد غلب على هذا الباب الجانب النظري باستثناء الدراسة التطبيقية للإيقاع الخارجي في الشوقيات، والآن ننتقل إلى الباب الثاني من هذه الدراسة. وهو الجانب التطبيقي لهذه الدراسة حيث سنعنى بمكونات الإيقاع الداخلي، والعلاقة بين الإيقاع والمعنى.

الباب الثاني

الفصل الثالث

الإيقاع الداخلي

الفصل الثالث
الإيقاع الداخلي

لعل من أنسب ما نبدأ به هذا الفصل قول أمير الشعراء في رثاء الكاتب محمد المويلحي :

رُبَّ سجعٍ كمُرقصِ الشِّعر لمّا   يختلفْ لحنُه ولا إيقاعُهُ(١)

وهو في قوله هذا يشير إلى خصائص أسلوبية إيقاعية مشتركة بين النثر والشعر تضفي الجمال على النص، ومن المؤكد أنه لا يتحدث عن الوزن الشعري، لسبب بسيط، وهو خلو النثر منه، وهذا يعيدنا مرة أخرى إلى التفريق بين نمطين إيقاعيين هما: التوازي المستمر، الخاضع لمبدأ التعاقب داخل الزمن المتحقق في الوزن، والتوازي غير المستمر المتحرر من مبدأ التعاقب داخل الزمن، وهو موجود في الشعر والنثر الفني، وقد وصف شوقي الشعر القائم على التوازيات غير المستمرة بأنه شعر مرقص، فليس كل الشعر في نظره مرقصاً، بل إن النثر يوصف كذلك بأنه مرقص، ولكن هل كان شوقي يعتقد بأن شعره مرقص، أو بعبارة أدق، هل كان شوقي يعتقد بأن شعره يقوم على هذه التوازيات غير المستمرة؟

لنستمع إليه وهو يقول :

أمولايَ غنّتكَ السيوفُ فأطربَتْ   فهل لِيَراعي أنْ يُغني فيُطرِبُ
فعندي – كما عند الظُّبا لكَ نغمةٌ   ومختلفُ الأنغامِ للأنسِ أجلَبُ(٢)

ولا غرو أن الرقص حركة ناتجة عن الطرب، وشوقي يذكر أن شعره يطرب، أي: أنه يُصنف ضمن الشعر المرقص الذي ذكره سالفا، ومما يؤكد ذلك قوله مادحاً الخديوي :

أنتَ الغنيُّ عن الثَّناءِ فإنْ تُردْ   ما يطرِبُ الملكَ الأديبَ فهاكا(٣)

---

(١) المصدر نفسه، ج٣، ص ١٠١ .

(٢) المصدر نفسه، ج١، ص ٥٨

(٣) المصدر نفسه، ج٤، ص ٢٠٣

لقد كان شوقي مدركاً للقيم الصوتية الاختيارية في شعره، وكان يستمتع بها، ويجد فيها راحة نفسية، ولذلك نراه يخاطب قصائده :

يا بنـــاتِ القريض ، قمنَ مناحاتٍ وأرســلْـنَ لــوعــةً وعَويلا

مـــن بنـاتِ الـهـديـلِ أنتنَّ أحنى نغمةً في الأسى ، وأشجى هَديلا[١]

لذلك سنعنى في هذا الفصل بدراسة الخصائص الأسلوبية الإيقاعية المشتركة بين النثر والشعر في الشوقيات، أو بعبارة أدق، سندرس "التوازيات الحرة" غير الخاضعة لمبدأ التعاقب داخل الزمن، أو التكرار المطرد للأصوات، كالقوافي. ورأينا أنه من الأفضل أن نفصل بين نوعين من هذه الظواهر الإيقاعية الحرة، فهناك ظواهر إيقاعية تعتمد تكرار الجرس الصوتي للألفاظ ، كالتصريع والترصيع، والتصدير، والتذييل، والترديد، والجناس؛ولذلك سنجمعها تحت عنوان واحد هو : إيقاع الألفاظ وهو بالطبع إيقاع هارموني، نغمي، قائم على توافق الأصوات، ويُعد مكملاً لإيقاع القافية التقليدية. أما النوع الثاني فهو : إيقاع العبارات ويقوم على التوازي النحوي، وهو أقرب إلى الإيقاع الوزني منه إلى الإيقاع النغمي؛ لأن العبارات تنحو فيه إلى التوازن الكمي، لكنها بالطبع لا تصل إلى درجة انضباط الوزن وسنتناول هذين النوعين بشكل مفصل.

١- إيقاع الألفاظ:

١-١ التصريع :

يذكر الخطيب القزويني أنه من السجع ما يُسمى التصريع، وهو : "جعل العروض مقفاة تقفية الضرب"[٢] ، ومن الواضح أن البنية الإيقاعية في التصريع قائمة على توالي سياقين أسلوبين، يحتوي الأول على قرينة تقع في تفعيلة العروض، أما السياق الثاني فيعمل على إسقاط مبدأ التماثل على المتوالية التركيبية من خلال احتوائه على قرينة مماثلة تقع في تفعيلة الضرب، ويمكن القول: إن هذه البنية الإيقاعية الفرعية قد تولدت عن البنية الإيقاعية الأم، المكونة من الوزن والقافية معاً، فقد هيأ النظام العروضي موقعي

---

[١] المصدر نفسه ، ج٣، ص ١٣٥ .

[٢] الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، (ت ٧٣٩هـ) - الإيضاح في علوم البلاغة، ٣م، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٠م، ج٢، ص ٥٥١ .

التوازي من خلال تفعيلتي العروض والضرب، أما القافية فقد عملت على إسقاط مبدأ التماثل، وهذا يعني أن غياب القافية يعني بالضرورة غياب التصريع لزوماً.

وتكشف لنا الشوقيات اتجاه شوقي - في الأغلب الأعم - إلى التزام هذه الظاهرة الإيقاعية في قصائده، وفيما يلي جدول بالقصائد غير المصرعة في الشوقيات.

القصائد/ الجزء		الجزء الأول	الجزء الثاني	الجزء الثالث	الجزء الرابع	المجموع
النتف ٢-٣	مدور	-	١١٧ ، ١٢١	-	١١٥	
	غير مدور	-	١١٤، ١٢٠، ١٣٢	٤١	٧٤، ٩٢، ٩٥، ١٠٧، ١٠٨، ١٠٩، ١١٦، ١١٧، ١٦٧، ٢١٠، ٢١٢	١٨
القطع ٤-٦	مدور	-	-	-	-	
	غير مدور	-	٦٣، ٨٣، ١١٤	-	٤٣، ٤٤، ١١٣، ١٥٦، ١٨١، ٢١١	٩
القصائد ٧- فما فوق	مدور	٩٠، ١٧٦، ٢٩١	٨٤	-	١٠٥، ١٥٣، ١٦٨، ١٩٠، ٢١٨	
	غير مدور	٩٢، ٩٨، ١٢٥، ١٢٩، ١٥٩، ١٦٢، ٢٤٥، ٢٥١، ٢٧٨	٢٧، ٨٠، ٨١، ٥٧، ٧٩ ١٠٩، ١١٠، ١٤٣	١٤، ٣٣، ٤٩، ٥٣، ٨٠ ١٣٢، ١٣٨، ١٥٤، ١٦١، ١٧٢،١٨١	٤٨، ٥٥، ٦١،٦٦،٦٩، ٧٥، ٧٦، ٨٠، ٨١، ٨٣، ٨٨، ٩٦، ٩٨، ١١٢، ١٢٢، ١٢٧، ١٤١، ١٤٨، ١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٥٤، ١٦١، ١٧٠، ١٧٦، ١٨٠، ١٨٦، ١٩٢، ١٩٧، ٢٠٤، ٢١٩	٦٨
						٩٥

وعلى الرغم من أن خمساً وتسعين قصيدة خلت من التصريع من أصل ثلاثمئة وسبعين قصيدة، إلا أن هذا العدد لا يعني أن الشاعر كان ينزع إلى خرق هذه السنة المتبعة لأسباب عديدة :

١- لقد بين لنا الجدول أن سبعاً وعشرين قصيدة من غير المصرع لم تتجاوز أبياتها الستة عددا.

٢- إن معظم هذه القصائد غير المصرعة نشرت في الجزء الرابع الذي نشر بعد وفاة الشاعر بسنين، ويحتوي قصائد لم يفكر الشاعر بجمعها في ديوان.

٣- إن جل القصائد غير المصرعة ليست من روائع شوقي، ونفسه الشعري فيها قصير.

ونرى أن الشاعر في ذلك يسير على نهج القدماء، فهذا ابن رشيق القيرواني يذكر أن مذهب الكثير من الفحول أنهم جعلوا التصريع في مهمات القصائد فيما يتأهبون له من الشعر[١] .

١-٢ الترصيع :

وهو أن تكون الألفاظ مستوية الأوزان ، متفقة الأعجاز[٢] ، وقد اشترط القزويني أن يكون في إحدى القرينتين أو أكثره مثل ما يقابله من الأخرى في الوزن والتقفية[٣]. ويعرف الترصيع كذلك بأنه "توخي تسجيع مقاطع الأجزاء ، وتصييرها متقاسمة النظم، متعادلة الوزن."[٤] ويلاحظ أن علاقات التماثل بين القرائن الثلاث الأولى هي علاقات أفقية، كما أن علاقة التضاد بين القرينة الثالثة والقرينة الرابعة هي علاقة أفقية كذلك، وينتج عن ذلك أن المتلقي يبني توقعات تماثل بين القوافي الداخلية المرصعة ثم تأتي

---

[١] ابن رشيق – العمدة ، (مرجع سابق)، ج١، ص ١٧٦ .

[٢] الرازي، فخر الدين (ت ٦٠٦هـ) – نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، ط١، تحقيق بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٥م، ص ١٤٤.

[٣] الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، (ت ٧٣٩هـ) - التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ص ٣٩٨ .

[٤] البغدادي، أبو طاهر محمد بن حيدر (ت ٥١٧هـ) – قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، ط١، تحقيق محسن غياض عجيل، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨١م، ص ١٠٧ .

القافية التقليدية وتقطع سلسلة التوقعات ، وتحدث المفاجأة الأسلوبية، وتعود بنا من جديد إلى علاقات التماثل الرأسية التي تجمع أبيات القصيدة في قافية موحدة.

وتتخذ القافية ضمن هذه الظاهرة نظاماً داخلياً مستقلاً يتصف بالمخالفة ضمن إطار البنية الإيقاعية الخارجي أي : عنصر الوزن الموسوم بالمواءمة، والمؤالفة والتناسب، ومن المزج بين هذين النظامين المتناقضين تنبثق أعلى درجة من موسيقى البنية الإيقاعية الأم، وهي درجة تقوم على التوازن الدقيق بين طرفي الإشكال في ثنائيات النص كلها، فلا تطلب الذات أكثر من مساحة الحرية الداخلية التي يتيحها لها الإطار الخارجي، علاوة على أن القافية الداخلية لا تطغى على نظام الوزن وحدوده، وإنما تسخر لخدمة الوزن، كما يسخر الوزن لخدمة القافية[١] .

وينبغي أن نشير إلى خاصية أسلوبية أخرى وهي أن تماثل القرائن يقتضي من المتلقي أن يقف برهة من الزمن عند نهاية كل قرينة لإبرازها، ولكنه – في الوقت ذاته– يجد نفسه مدفوعاً إلى متابعة القراءة ؛ لأن التركيب النحوي لم يكتمل عند نهاية القرينة الأولى، والثانية، والثالثة، وإنما يكتمل المعنى في نهاية البيت، وهنا يتصارع كل من الإيقاع والمعنى. ومن الأمثلة على ذلك قول شوقي في قصيدة "شيكسبير" :

وأين (ماضِيةٌ) في الظُّلمِ، (قاضِيةٌ)   وأين (نافذةٌ) في البغيِ، نجلاءُ[٢]

فالمتلقي سيضطر إلى الوقوف عند كل من : ماضية، قاضية، نافذة، في حين أن المعنى يدفعنا إلى عدم الوقوف عند كل منها، لارتباط كل قرينة بما بعدها، لكن الغلبة تكون دوماً للإيقاع.

وقد لاحظنا أن هذه الظاهرة الإيقاعية لم تبرز بجلاء في الشوقيات، وقد تناولناها بوصفها إرهاصاً برغبة الذات الشاعرة في الانعتاق من إطار البنية الإيقاعية الصارم، والسعي نحو إيجاد بنية إيقاعية حرة تتخلق في رحم البنية الأم.

كما لاحظنا أيضاً انحصار ورود هذه الظاهرة في البحر البسيط، والسبب في رأينا يعود إلى نظام التفاعيل في هذا البحر، فهو بحر يعتمد المزج بين تفعيلتين هما "مستفعلن وفاعلن" وتتكرر كل منهما أربع مرات، وينتج عن ذلك ثماني دورات إيقاعية تنقسم

---

[١] علوي الهاشمي – السكون المتحرك ، (مرجع سابق)، ص ٣١٩، ٣٢٠ .

[٢] أحمد شوقي – الأعمال الشعرية الكاملة، (مرجع سابق)، ج٢، ص ٨ .

بدورها في حالة التصريع أربعة أجزاء، كل جزء منها يتكون من دورتين إيقاعيتين متباينتين هما: (مستفعلن وفاعلن)، وتحتل كل قرينة من القرائن المتوازية المساحة الزمنية لكل جزء من الأجزاء الأربعة. ولم ترد هذه الظاهرة في البحر الطويل على الرغم من أنه يعتمد المزج بين تفعيلتين هما (فعولن، مفاعيلن) لأن التفعيلة (مفاعيلن) ترد سالمة في الحشو وقلما يصيبها الكف فتصبح (مفاعيل)، في حين أنها ترد مقبوضة في تفعيلة العروض- باستثناء حالة التصريع- على صورة (مفاعلن) وهذا هو الأغلب الأعم، فإذا أراد الشاعر أن يأتي بالترصيع في حشو الطويل فهذا يعني أن (مفاعيلن) سترد سالمة ثم مقبوضة ثم سالمة ثم إحدى هاتين الحالتين في تفعيلة الضرب،بالإضافة إلى أن تفعيلة (فعولن) ترد أحياناً مقبوضة على صورة (فعولُ)، وهذا بالطبع سيشعر المتلقي باضطراب كمي بين القرائن المتوازية. أما إذا نظرنا إلى أمثلة الترصيع عامة فسنجد أنها تقوم على توازن كمي دقيق بين القرائن المتوازية قلما تخترمه الزحافات المتعددة، وهذا ما لمسناه في الشوقيات، فقد التزم الشاعر بورود تفعيلة (فاعلن) مخبونة على صورة (فَعِلن) وتجنب الشاعر أن ترد التفعيلة (مستفعلن) مطوية على صورة (مستَعِلن) أو مطوية ومخبونة معاً، وهو ما يعرف بالخبل على صورة (مُتَعِلُنّ)، وقد وردت سالمة على صورة (مستفعلن) في جميع الشواهد باستثناء بيت واحد وردت فيه مخبونة على صورة (مَتَّفعِلُنْ). وهو اضطراب كمي طفيف لا يكاد يذكر.

١-٣ التصدير :

يعرف السكاكي ظاهرة التصدير التي يسميها رد العجز إلى الصدر: "هو أن يكون إحدى الكلمتين المتكررتين، أو المتجانستين، أو الملحقتين بالتجانس في آخر البيت، والأخرى قبلها في أحد المواضع الخمسة من البيت وهي : صدر المصراع الأول وحشوه، وآخره، وصدر المصراع الثاني، وحشوه".[١] ويذكر ابن رشيق أن التصدير قريب من الترديد، والفرق بينهما يكمن في أن التصدير مخصوص بالقوافي التي ترد على الصدور. أما الترديد فإنه يقع في أضعاف البيت[٢] . ويفهم من كلام ابن رشيق أن بنية التصدير الإيقاعية متولدة عن البنية الإيقاعية الأم بشقيها الوزن والقافية. فغياب القافية عن

---

[١] السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي (ت ٦٢٦هـ) - مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، ص ١٨١، ١٨٢

[٢] ابن رشيق - العمدة، (مرجع سابق)، ج٢، ص ٣ .

القصيدة يسلب القرينة الأولى قيمتها الإيقاعية وبذلك يمكن القول: إن التصدير يعد مرحلة متطورة من التقفية الداخلية، ولا شك أن القافية كلما أمعنت في اتجاهها الداخلي نحو النص للتعبير عن حركة الذات، وأشواقها الخاصة، ورغبتها المكبوتة، ازدادت علاقتها الإشكالية توتراً مع مواضعات البنية الإطارية، ولذلك لن تمتثل القرائن المتوازية لضوابط الوزن ووحداته النمطية، كما رأينا ذلك في الترصيع، وإنما سنجد حرية أكبر في حركة القافية عبر حواجز التفاعيل، وأجزاء البيت الداخلية، مع احترام واضح لإطار البنية البيتية والوزنية العام، بما في ذلك حدود القافية الخارجية، ونظامها الموحد الخاضع لسلطة الوزن. وستعنى هذه الحركة الجديدة بالرجع الصوتي للألفاظ مع الالتزام بأواخر الكلمات بدلاً من الالتزام بنهاية مقاطع التفاعيل[١] .

ويتضح من التعريف الذي أورده السكاكي أن للتصدير خمسة أنماط سنتناولها بشكل مفصل :

أبرزت لنا دراسة الشوقيات خمسة أنماط للتصدير يتفرع كل نمط منها إلى أربعة فروع وهذه الأنماط هي :

١- النمط الأول : تصدير مطلع الشطر الأول مع مقطع الشطر الثاني، ويتفرع إلى :

أ- تكرار اللفظة عينها كقول شوقي :

(مـوقِعي) عندكَ لا أعلمُهُ ... آه لو تعلمُ عندي (مـوقِعَكْ)[٢]

ب- تجنيس اللفظتين :

(وأحبابٌ) سُقيت بهم سُلافاً ... وكان الوصلُ من قِصَرٍ (حَبابا)[٣]

جـ- الجناس الاشتقاقي :

(تسافر) منتقلاً في القُرونِ ... فأيان تُلقى غُبـارَ (السَّـفَرْ)[٤]

---

[١] علوي الهاشمي – السكون المتحرك، (مرجع سابق)، ص ٣٢١، ٣٢٢ .

[٢] أحمد شوقي – الأعمال الشعرية الكاملة ، (مرجع سابق)، ج٢، ص ١٣١ .

[٣] المصدر نفسه ، ج١، ص ٦٨ .

[٤] المصدر نفسه، ج١ ، ص ١٣٢ .

د- الجناس شبه الاشتقاقي :

(الخيلُ) تأبى غيرَ أحمدَ حامياً   وبِها إذا ذُكرَ اسمُه (خُيلاءُ)[١]

وتتحدد البنية الإيقاعية للنمط الأول من أنماط التصدير في كونها تتشكل من سياقين، يبدأ السياق الأول بالقرينة الأولى، وهي كما ذكرنا سالفا لا قيمة إيقاعية لها بمفردها، ثم ينتقل المتلقي إلى السياق الثاني المحتوي على قرينة مماثلة للقرينة الأولى، فتنعقد علاقة تماثل بين القرينتين.

٢- **النمط الثاني** : تصدير لفظة في حشو الشطر الأول مع مقطع الشطر الثاني ويتفرع إلى:

أ- تكرار اللفظة نفسها :

ساءلتني عن (النَّهارِ) جُفوني   رَحِمَ اللهُ يا جُفوني (النَّهارا)[٢]

ب- تجنيس اللفظتين :

ما لربِّ الجمالِ (جارٌ) على القلبِ كَـــأنْ لم يكُنْ له القلبُ (جارا)[٣]

جـ- الجناس الاشتقاقي :

قد رجونا من (المغانمِ) حظّاً   ووَرَدْنا الوغى فكُنّا(الغنائمْ)[٤]

د- الجناس شبه الاشتقاقي :

ويا سـعدُ أنتَ (أمينُ) البـلادِ   قـد امتلأتْ منكَ (أيمانُها) [٥]

ولا يختلف هذا النمط من التصدير عن النمط الأول إلا في كون القرينة الأولى ترد في حشو الشطر الأول. في حين أنها في النمط الأول ترد في المطلع، ولا شك أن النمط الأول أشد تأثيراً على المتلقي؛ لأن القرينة الأولى تمثل بداية البيت، وتمثل القرينة الثانية خاتمته، مما يسهل على المتلقي إدراك علاقة التماثل ومن ثم تعزيز الانتباه.

---

[١] المصدر نفسه، ج١ ، ص ٣٩ .

[٢] المصدر نفسه، ج١ ، ص ١٢٩ .

[٣] المصدر نفسه، ج٢ ، ص ١٢٩ .

[٤] المصدر نفسه، ج٣ ، ص ١٥٢ .

[٥] المصدر نفسه، ج١ ، ص ٢٦٥ .

٣- **النمط الثالث** : تصدير مقطع الشطر الأول مع مقطع الشطر الثاني ويتفرع إلى:

أ- تكرار اللفظة ذاتها :

مُستهامٌ في هواه (مُدْنَفٌ) يَتَرَضّى مُستَهاما (مُدْنَفا)[1]

ب- تجنيس اللفظتين :

ما باتَ يُثني على عَلْياكَ (إنسانُ) إلا وأنتَ لعينِ الدَّهرِ (إنسانُ)[2]

جـ- الجناس الاشتقاقي :

ولم أرَ مثلَ سوقِ الخيرِ (كَسْبا) ولا كتجارةِ السوءِ (اكتِسابا)[3]

د- الجناس شبه الاشتقاقي :

يا ليتَ شِعري : في البروجِ (حمائِمٌ) أم في البروجِ مَنِيَّةٌ و(حِمامُ)[4]

وهذا نمط مهم يفوق النمط الثاني تأثيراً على المتلقي، وإن كان دون النمط الأول؛ لأن المتلقي في الأغلب الأعم يقف عند القرينة الأولى؛ لأنها تمثل نهاية الشطر الأول كما أنه يقف عند نهاية الشطر الثاني أي : عند القرينة الثانية مما يسمح له بإدراك علاقة التماثل.

٤- **النمط الرابع** : تصدير مطلع الشطر الثاني مع مقطعه، ويتفرع إلى :

أ- تكرار اللفظة نفسها :

ومِنْ عَجَبٍ وهو جَدُّ الليالي (يُبيدُ) الليالي فيما (يُبيدْ)[5]

ب- تجنيس اللفظتين :

تواردَ والنّاعي ، فأوجستُ رَنَّةً (كَلاما) على سمعي ، وفي كَبِدي (كَلْما)[6]

---

[1] المصدر نفسه، ج٢، ص ١٣٢.

[2] المصدر نفسه، ج٤، ص ٢٠٦

[3] المصدر نفسه، ج١ ، ٦٨ .

[4] المصدر نفسه، ج١، ص ٢٤٤ .

[5] المصدر نفسه، ج٢ ، ص ٣٠

[6] المصدر نفسه ، ج٣، ص ١٤٦ .

جـ- الجناس الاشتقاقي :

بي مثلُ ما بكِ يا قمريَّةَ الوادي (ناديتُ) ليلى فقومي في الدُّجى (نادي)[(١)]

د- الجناس شبه الاشتقاقي :

وكيف تلقى نجاحاً أمةٌ ذهبَتْ (حِزبين) ضِدَّين عندَ الحادِثِ (الحَزِبِ)[(٢)]

ويبدو واضحاً أن حظ هذا النمط من التصدير في التأثير على المتلقي أقل الأنماط السابقة، لانحصار القرينتين في الشطر الثاني، في حين أن الأنماط السابقة دفعت المتلقي إلى الربط بين الشطرين من خلال علاقة التماثل الصوتي بين القرينتين. بالإضافة إلى أن تقارب القرينتين لا يسمح بنمو المعنى نمواً واسعاً.

٥- النمط الخامس : تصدير لفظة في حشو الشطر الثاني مع مقطعه ويتفرع إلى:

أ- تكرار اللفظة نفسها :

إنـما يقــدرُ الكـرامَ كريمٌ ويقيمُ (الرّجالُ) وزنَ (الرّجالِ)[(٣)]

ب- تجنيس اللفظتين :

لم أكذبِ التاريخَ حينَ جعلتُهمْ رُهبانَ (نُسْكٍ) لا عُجولَ (نَسيكِ)[(٤)]

جـ- الجناس الاشتقاقي :

يا دولةَ الخُلُقِ التي تاهتْ على رُكْنِ (السِّماكِ) بركنِها (المَسْموكِ)[(٥)]

د- الجناس شبه الاشتقاقي :

يقضونَ ذلكَ عن سَـوادٍ غافلٍ خُلِقَ (السَّوادُ) مُضلَّلا (ومَسـودا)[(٦)]

---

(١) المصدر نفسه، ج٤، ص ٨٧ .

(٢) المصدر نفسه، ج١، ص ٦١ .

(٣) المصدر نفسه، ج١ ، ص ١٨٨ .

(٤) المصدر نفسه، ج١، ص ١٦٦ .

(٥) المصدر نفسه، ج١، ص ١٦٥ .

(٦) المصدر نفسه، ج١، ص ١١٢ .

وهذا النمط هو أقل الأنماط حظاً في التأثير على المتلقي، ولفت انتباهه، وقد أغفله البلاغيون ولم يوردوا له شواهد في كتبهم، ولم يذكره السكاكي إلا لأن القسمة العقلية اقتضت نمطاً خامساً.

١-٤ التذييل :

تطرق الخطيب القزويني لظاهرة التذييل ضمن موضوع الإطناب، وقد عرفه بقوله: "تعقيب الجملة بجملة تشتمل على معناها للتوكيد"[١] . وهو ضربان :

ما خرج مخرج المثل بأن يقصد حكم كلي منفصل عما قبله جار مجرى المثل، وما ليس كذلك بأن لم يستقل بإفادة المراد بل توقف على ما قبله، وهو إما لتأكيد منطوق كلام وإما لتأكيد مفهومه[٢] . ويستخدم هذا الأسلوب لإظهار المعنى وتأكيده من خلال إعادة الألفاظ، ويستعمل في المواقف الحافلة، والمواطن الجامعة[٣] . ويعلل شارح التلخيص استعماله في المواطن الجامعة؛ لأنها تجمع البطيء الفهم، والبعيد الذهن، والثاقب القريحة، والجيد الخاطر؛ لأن الألفاظ إذا تكررت على المعنى الواحد تأكد عند الذهن اللقن، وصح لبطيء الفهم[٤] .

ولكن ابن سنان الخفاجي لا يستحسن هذا الأسلوب انطلاقاً من أن البلاغة هي الإيجاز، ويقول في ذلك: "وأما التذييل فهو العبارة عن المعنى بألفاظ تزيد عليه، وإنما لم نقل في التذييل – إيضاح المعنى – كما قلنا في حد المساواة والإيجاز لما نذهب إليه من حمد الإيجاز والمساواة إذا كان المعنى فيهما واضحاً. فاحترزنا بالإيضاح من أن ندخل في الحد ما لا نحمده من المساواة والإيجاز اللذين يكون المعنى فيهما غامضاً خفياً، فأما التذييل فإنا على ما قدمناه لا نحمده في موضع من المواضع، فلا معنى لاحترازنا بذكر الإيضاح في حده"[٥] .

---

(١) الخطيب القزويني – الإيضاح ، (مرجع سابق)، ج١، ص ٣٠٧ .

(٢) السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن (ت ٩١١هـ)، شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ١٩٣٩م، ص ٧٤ .

(٣) البغدادي – قانون البلاغة ، (مرجع سابق)، ص ١١٢، ١١٣ .

(٤) الخطيب القزويني – التلخيص (مرجع سابق)، ص ٢٢٧ .

(٥) ابن سنان الخفاجي ، أبو محمد عبدالله بن محمد (ت ٤٦٦هـ) – سر الفصاحة، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢م، ص ٢١٩.

ويحسن بنا أن ننبه على ملاحظتين : الأولى ما ذهب إليه أحد الباحثين من أن شواهد التذييل تستوي في التكرار والغاية، سواء جرت مجرى الأمثال لصحة انفصالها عما قبلها عند المناسبة، أم لم تجر مجرى المثل لإحكام ارتباطه بسابقه وبنائه عليه، ولذلك لن نقوم بتصنيف شواهد التذييل إلى هذين الصنفين؛ لأنهما يشتركان في المبدأ وهو التكرار، والغاية وهي التدليل[1] . والملاحظة الثانية هي أننا سنعنى بالتذييل الوارد لتأكيد كلام منطوق لا كلام مفهوم؛ لأننا ندرس الإيقاع وليس قيمة التأكيد في أساليب العربية. فتكرار الألفاظ ظاهرة إيقاعية تدل على التأكيد، أما تأكيد الكلام المفهوم الذي لم ينطق فلا علاقة له بالإيقاع.

وهذا يعني انبثاق هذه الظاهرة من البنية الإيقاعية الأم بشقيها الوزن والقافية، فغياب القافية يعني غياب التصدير. أما في ظاهرة التذييل فقد لاحظنا تحرر القرائن المتماثلة من هذا الشرط، فالقرينة الأولى تتحرك ضمن مساحة الشطر الأول، أمّا القرينة الثانية فتتحرك ضمن مساحة الشطر الثاني، ولكن لا يمكن أن تتلاقى القرينتان في شطر واحد، ولذلك فإن الشاعر يمتلك حرية أكبر في إنشاء التوازيات بين القرائن المتماثلة. وتعد هذه الظاهرة خطوة جديدة في مسيرة تحرر الذات الشاعرة من قيود البنية التقليدية، والبحث عن بنية بديلة منبثقة عن البنية الأم، ومتحررة من مبدأ التعاقب داخل الزمن.

وقد رصدنا في الشوقيات ستة أنماط من التذييل هي :

١- **النمط الأول** : تكرار القرينتين في مطلع الشطر الأول ومطلع الشطر الثاني كقول شوقي :

(أحبُّكِ) مصرُ من أعماقِ قلبي (وحُبك) في صَميمِ القلبِ نامِ[2]

٢- **النمط الثاني** : تكرار القرينتين في مطلع الشطر الأول وحشو الشطر الثاني، كقوله:

(أما العتابُ)، فبالأحبةِ أخلَقُ والحُبُّ يصلحُ (بالعِتابِ) ويَصْدُقُ[3]

٣- **النمط الثالث** : تكرار القرينتين في حشو الشطر الأول، ومطلع الشطر الثاني، كقوله:

لم أغشَ (مغناكِ) إلا في غُضونِ كرى (مغناك) أبعدُ للمشتاقِ من إرَمِ[4]

---

[1] عز الدين علي السيد – التكرير بين المثير والتأثير، ط٢، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٦م، ص ٢٤٠ .

[2] أحمد شوقي – الأعمال الشعريه الكاملة، (مرجع سابق)، ج١، ص ٢١١ .

[3] المصدر نفسه، ج١ ، ص ١٦١ .

[4] المصدر نفسه، ج١ ، ص ١٩٢ .

٤- **النمط الرابع** : تكرار القرينتين في حشو الشطر الأول، وحشو الشطر الثاني، كقوله:

يا قلبُ لا تجــزعْ (لــحادِثة) الهوى   واصبِرْ فما (للحادثــاتِ) دَوامُ[1]

٥- **النمط الخامس** : تكرار القرينتين في مقطع الشطر الأول، ومطلع الشطر الثاني، كقوله:

لكــلِّ زمــانٍ مضـــى (أيـــــةٌ)   (وآيـــةُ) هذا الزمانِ الصُّحُفْ [2]

٦- **النمط السادس** : تكرار القرينتين في مقطع الشطر الأول، وحشو الشطر الثاني، كقوله:

واذكرِ الغرَّ آلَ أيوبَ، (وامدحْ)   فمن (المدحِ) للرِّجال جَزاءُ[3]

ونرى أن أهم هذه الأنماط في لفت انتباه المتلقي هو النمط الأول؛ لأن كلتا القرينتين تمثل بداية شطر مما يسمح بإدراك علاقة التماثل الصوتي. لكن أكثر هذه الأنماط شيوعاً في الشوقيات هو النمط الرابع الذي تتكرر فيه كلتا القرينتين في حشو الشطرين. وإن كان أقلها حظاً في لفت انتباه المتلقي.

١-٥ الترديد.

يعرف ابن رشيق القيرواني الترديد بقوله : "هو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يردها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه، أو في قسيم منه".[4]

وقد ذكر شرف الدين الطيبي أن اللفظ يعاد بعينه على عدة وجوه :

١- أن يكرر ليناط به حكم آخر.

٢- أن يكرر ليقرر المعنى.

٣- أن يكرر ليقارن به تمام الفصل كيلا يجيء الكلام مبتوراً لطوله.

٤- أن يكرر لينوه بشأن المذكور.

---

[1] المصدر نفسه، ج٢ ، ص ١٣٥ .

[2] المصدر نفسه، ج١ ، ص ١٥٩ .

[3] المصدر نفسه، ج١ ، ص ٣١ .

[4] ابن رشيق – العمدة ، (مرجع سابق)، ج١، ص ٣٣٣ .

٥- أن يكرر للتلذذ بذكره.[١]

وقد ذكر ابن الأثير أيضاً أن التكرير يأتي للاستمالة والتنبيه، وتعداد النعم، وتأكيد المدح.[٢]

أما أنماط التوازي في الترديد فهي كثيرة؛ لأنها تشمل أنماط التوازي في التذييل، بالإضافة إلى تحررها من شرط عدم جواز اجتماع القرينتين في الشطر الواحد، وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه من سعي الذات الشاعره إلى الانعتاق من كل المحددات الخارجية المفروضة عليها. إلا أن القرينة الثانية لا ترد في مقطع الشطر الثاني كالتصدير. وهذه الأنماط كالتالي :

١- **النمط الأول** : تكرار القرينتين في مطلع الشطر الأول ومطلع الشطر الثاني، كقوله:

(تُكّـلُ) الرجالِ من البنينَ، وإنّما (تكلُ) الممالكِ فقـدُهـــا العلمـــاءَ[٣]

٢- **النمط الثاني** : تكرار القرينتين في مطلع الشطر الأول، وحشو الشطر الثاني، كقوله:

(يسنُّ) الشبابُ البأسَ والجودَ للفتى إذا الشَّيبُ (سَنَّ) البخلَ بالنفسِ والمالِ[٤]

٣- **النمط الثالث** : تكرارا لقرينتين في حشو الشطر الأول، ومطلع الشطر الثاني، كقوله:

هـــلا ذكرتَ (زمـــانَ) كُنـّــا (والـــزمـــــانُ) كـمــا نُــريـــدُ[٥]

٤- **النمط الرابع** : تكرار القرينتين في حشو الشطر الأول وحشو الشطر الثاني، كقوله:

وتعطلتْ (لغـةُ) الـكـلامِ وخاطبتْ عينَـــيَّ فـــي (لغةِ) الهوى عيناكِ[٦]

٥- **النمط الخامس** : تكرار القرينتين في مقطع الشطر الأول، ومطلع الشطر الثاني، كقوله:

---

(١) الطيبي، شرف الدين حسين بن محمد (ت ٧٤٣هـ)، كتاب التبيان في علم المعاني والبديع والبيان، ط١، تحقيق هادي عطية مطر الهلالي، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٧م، ص ٣٦٠-٣٦٥ .

(٢) ابن الأثير، ضياء الدين (ت ٦٣٧هـ) – المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ٤م، تحقيق أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة ، ج٣، ص ١٩-٢٣ .

(٣) أحمد شوقي – الأعمال الشعرية الكاملة (مرجع سابق)، ج٣، ص ٩.

(٤) المصدر نفسه، ج٣ ، ص ١٣٠ .

(٥) المصدر نفسه، ج٢ ، ص ٢٧ .

(٦) المصدر نفسه، ج٢، ص ١٧٩ .

حــلــُمُ أريـــــدُ (رجــوعَـــه)   (ورجـــوعُ) أحــلامـــي بـعـــيـدُ[١]

٦- **النمط السادس** : تكرار القرينتين في مقطع الشطر الأول، وحشو الشطر الثاني، كقوله:

ومن لم يُجمِّلْ بالتواضعِ (فضلَه)   يبِنْ (فضلُه) عنه، ويُعطِّلْ من الفَخْرِ[٢]

٧- **النمط السابع** : تكرار القرينتين في مطلع الشطر الأول ومقطعه، كقوله :

(شُغل) المشايخ بالمَتابِ (وشُغلُه)   بتبدُّلِ الأزواجِ والأصـهـــــارِ[٣]

٨- **النمط الثامن** : تكرار القرينتين في حشو الشطر الأول، كقوله :

أخـــا (الدنيا) أرى (دنياك) أفعى   تُبَـدِّلُ كُـــلَّ آونــــةٍ إهـابا[٤]

٩- **النمط التاسع** : تكرار القرينتين في حشو الشطر الأول ومقطعه، كقوله:

أنـــتَ (أنــسٌ) لنا إذا بعُد (الأُنسُ) وأنـتَ الـحَـــيـاةُ والإحـــيـــاءُ[٥]

١٠- **النمط العاشر** : تكرار القرينتين في مطلع الشطر الثاني وحشوه، كقوله:

لا يقولَنَّ امرؤٌ : أصـــلي ، فما   (أصلُه) مِسكٌ و(أصلُ) النّاسِ طينْ[٦]

١١- **النمط الحادي عشر** : تكرار القرينتين في حشو الشطر الثاني:

إنّ خَفِـيَ النّافعُ فالنَّفعُ ظَـهَـرْ   يا سعدَ مَنْ (صافي)، و(صوفي)، واستَتَرْ[٧]

ولا غرو أن أكثر هذه الأنماط تأثيراً في المتلقي هو النمط الأول حين تتكرر كلتا القرينتين في مطلع الشطر الأول ومطلع الشطر الثاني، ففي هذه الحالة تمثل كل قرينة بداية سياق أسلوبي، مما يسهل على المتلقي إدراك علاقة التماثل، ومن ثم لفت الانتباه.

---

[١] المصدر نفسه، ج٢ ، ص ٢٧ .

[٢] المصدر نفسه، ج٢ ، ص ١٢٧ .

[٣] المصدر نفسه، ج١ ، ص ١٣٠

[٤] المصدر نفسه، ج١ ، ص ٦٩ .

[٥] المصدر نفسه، ج١ ، ص ١٧ .

[٦] المصدر نفسه، ج١ ، ص ٢٥٥

[٧] المصدر نفسه، ج٤ ، ص ١٢٩ .

أما أكثر هذه الأنماط شيوعاً في الشوقيات فهو النمط الرابع، وفيه تتكرر كلتا القرينتين في حشو الشطر الأول وحشو الشطر الثاني. إلا أن اللافت للنظر هو اتساع حرية الشاعر في إنشاء علاقات التماثل بين الألفاظ، فأخذ يعمد إلى تكرار القرينتين في الشطر نفسه، وهذه مرحلة متطورة من التقفية الداخلية.

١-٦ الجناس :

تمثل ظاهرة الجناس مرحلة متطورة جداً من التقفية الداخلية، فقد رأينا في الظواهر السابقة التصدير، والتذييل، والترديد، تحرر الذات الشاعرة تدريجياً من التوازي المطرد القائم على مبدأ التعاقب داخل الزمن، وبدأت الألفاظ تعقد علاقات تماثل صوتية في مواضع متعددة من البيت الشعري، في حين أن القافية التقليدية تعتمد إقامة علاقة تماثل صوتية رأسية تقع في أواخر الأبيات، وبالتحديد ضمن تفعيلة الضرب. وقد قمنا بتحديد أنماط التوازي في كل من التصدير، والتذييل، والترديد ولاحظنا تنوعها وتعددها قياساً إلى نمط التوازي الوحيد في كل من التصريع والترصيع الخاضع لتفعيلتي العروض والضرب في التصريع ، وللفواصل الوزنية في الترصيع، ولاحظنا كذلك أن المحددات الخارجية بدأت بالتلاشي تدريجياً، ففي التصدير اشترط ورود القرينة الثانية في تفعيلة الضرب، في حين أن القرينة الأولى حرة الحركة، أما في التذييل فقد تمتعت كلتا القرينتين بحرية الحركة شريطة ألا تجتمعا في شطر واحد، لكن هذا الشرط قد تلاشى في الترديد، وأصبح من الممكن أن تجتمع كلتا القرينتين في شطر واحد، أما في الجناس فقد بدا واضحاً لدينا أن الذات الشاعرة قد بلغت أقصى درجات التحرر؛ لأنه يشمل أنماط التوازي في كل من التصدير والتذييل والترديد؛ ولذلك لا ضرورة لإعادة ذكر تلك الأنماط مرة ثانية، وإنما سنتناول أنواع الجناس.

يقول الجرجاني في قسمة الجناس وتنويعه: "فالذي يجب عليه الاعتماد في هذا الفن: أن التوهم على ضربين، ضرب يستحكم حتى يبلغ أن يصير اعتقاداً، وضرب لا يبلغ ذلك المبلغ، ولكنه شيء يجري في الخاطر، وأنت تعرف ذلك وتتصور وزنه إذا

نظرت إلى الفرق بين الشيئين يشتبهان الشبه التام، والشيئين يشبه أحدهما بالآخر على ضرب من التقريب فاعرفه"[١] .

وهو بذلك يفرق بين نوعين من الجناس: الجناس التام، والجناس غير التام، وقد توسع البلاغيون بعد ذلك في تفريعات الجناس سواء أكان تاماً أم غير تام، وسوف نقتصر في هذا البحث على أهم التفريعات.

أولاً : الجناس التام: ويعرفه الخطيب القزويني بقوله: "الجناس بين اللفظين وهو تشابههما في اللفظ، والتام منه: أن يتفقا في أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئاتها، وترتيبها. فإن كانا من نوع واحد – كاسمين – سمي مماثلاً .... وإن كانا من نوعين – كاسم وفعل– سُمي مستوفى"[٢] وقد أدرج ضمنه أيضاً جناس التركيب، وهو ما كان أحد لفظيه مركبا.

وعلى الرغم من براعة شوقي في توظيف الجناس إيقاعياً ودلالياً في البيت الشعري إلا أنه قلما عمد إلى الجناس التام، فشواهده في الشوقيات محدودة جداً، بالإضافة إلى أنه لم يستخدم الجناس المركب. وإنما أكثر من الجناس غير التام، فمن الجناس المماثل قوله:

ما باتَ يثني على علياكَ (إنسانُ)   إلا وأنتَ لعينِ الدَّهرِ (إنسانُ)[٣]

فالقرينة الأولى إنسان تعني اسم الجنس، في حين أن القرينة الثانية تعني ناظر العين ، وكلتا القرينتين اسم ، ومن الجناس التام المستوفى قوله :

قِفْ ناجِ أهرامَ الجلالِ و(نادِ)   هل من بُناتِكِ مجلسٌ أو (نادِ)[٤]

فالقرينة الأولى هي فعل أمر، أما القرينة الثانية فهي اسم منقوص.

ثانياً : الجناس غير التام : وهو خمسة أقسام :

١- **الجناس المحرف** : وهو أن يختلف اللفظان المتجانسان في هيئات الحروف فقط، ويكون إما بالحركة، أو بالحركة والسكون، أو التشديد والتخفيف[٥] .

---

[١] الجرجاني، عبد القاهر (ت ٤٧٣هـ) – أسرار البلاغة ، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة بيروت، ص ١٤ .

[٢] الخطيب القزويني – الإيضاح ، (مرجع سابق)، ج٢، ص ٥٣٥، ٥٣٦ .

[٣] أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، (مرجع سابق)، ج٤، ص ٢٠٦ .

[٤] المصدر نفسه، ج١، ص ١١٣ .

[٥] الخطيب القزويني – الإيضاح ، (مرجع سابق)، ج٢، ص ٥٣٧، ٥٣٨ .

فمما كان بالحركة قوله :

أمَّ (القِرى) – إن لم تكن أمَّ (القُرى) –   ومثابةُ الأعيانِ والأفـــرادِ[١]

فقد اختلفت القرينتان في الصائت القصير الذي يلي حرف القاف الصامتي. ومما كان بالحركة والسكون قوله :

وتـــواضـــعٌ فـــي ارتفـــاعٍ تعتبرُ   فهما ضِدّان (كِبْرٌ) و (كِبَرْ)[٢]

فقد تميزت القرينة الثانية بورود الصائت القصير بعد حرف الباء الصامتي، في حين أن القرينة الأولى خلت منه، ومما كان بالتشديد والتخفيف قوله :

وضِنّـــي (بعَظْمٍ) في ثَراك (معَظَّمٍ)   يقرِّبُــه الرحمنُ فيما يقرِّبُ[٣]

فالقرينة الثانية تختلف عن القرينة الأولى بزيادة حرف صامت هو الظاء الثانية بالإضافة إلى زيادة صائت قصير بعدها.

٢- **الجناس الناقص** : وهو أن يختلف اللفظان المتجانسان في أعداد الحروف ويكون ذلك بزيادة حرف واحد أو أكثر. ويعرف النوع الأول بالمطرف، والثاني بالمذيل[٤] . وإذا كان البلاغيون قد عنوا في الجناس المحرف بالصوائت القصيرة، فإنهم في الجناس الناقص قد عنوا بالصوامت فحسب، وأهملوا الصوائت القصيرة. فمن الجناس المطرف قوله :

فبمصـــرٍ ممـــا جنيتَ لمصـــرٍ   أيُّ (داءٍ) مـــا إنْ إليه (دواءُ)[٥]

فقد تميزت القرينة الثانية بزيادة حرف الواو الصامتي في وسطها، ولا يعني البلاغيون بتقصير الصائت الطويل في داء وزيادة الصائت الطويل في دواء وهي فروق واضحة بين القرينتين. وقد تقع الزيادة في آخر القرينة كقوله :

جازتِ النَّجم واطمأنت بأفقٍ   مطمئنٍ به (السَّنا) و(السَّناءُ)[٦]

---

[١] المصدر نفسه، ج١، ص ١١٤ .

[٢] المصدر نفسه، ج٤ ، ص ٤١ .

[٣] المصدر نفسه، ج١، ص ٥٢ .

[٤] الخطيب القزويني – الإيضاح، (مرجع سابق)، ج٢، ص ٥٣٨-٥٤٠ .

[٥]* أحمد شوقي– الأعمال الشعرية الكاملة، (مرجع سابق)، ج١، ص ٢٢ .

[٦] المصدر نفسه، ج١، ص ٣٠ .

فالقرينة الثانية تمتاز بزيادة حرف الهمزة الصامتي بالإضافة إلى الصائت القصير الذي يليها. أما الجناس المذيل فمثاله :

(زارَ) والحربُ بين جفني ونومي   قد أعدَّ الدُّجى لها (أوزارا)[١]

فالقرينة الثانية تزيد على القرينة الأولى بصامتين وصائت قصير، بالإضافة إلى تطويل الصائت القصير لإطلاق القافية.

٣- إذا اختلف اللفظان المتجانسان في أنواع الحروف، اشترط ألا يقع الاختلاف في أكثر من حرف، ويشمل هذا القسم :

أ- **الجناس المضارع** : إذا كان الحرفان المختلفان متقاربين في المخرج.

ب- **الجناس اللاحق** : إذا كان الحرفان المختلفان غير متقاربين في المخرج[٢] .

فمن الجناس المضارع قوله :

غَـرِقَتْ حيـثُ لا (يُصاحُ) بطافٍ   أو غَريـقٍ، ولا (يُصاخُ) لِحِسٍّ[٣]

فكل من الحاء والخاء في يصاح ويصاخ حرف حلقي. ومن الجناس اللاحق قوله:

و(لففتُـه) فـي سَـوْسَـنٍ   و(حففتُـه) بـقَـرَنْـفُـلِ[٤]

فاللام من الأحرف الحافية، أما الحاء من الأحرف الحلقية، فهما متباعدان في المخرج.

٤- **جناس القلب** : وهو ما اختلف فيه اللفظان المتجانسان في ترتيب الحروف[٥] ، فمن ذلك قوله:

نشرتَ (صفائحا) فجزتكَ مصرُ   (صحائفَ) سُؤددٍ لا ينطوينا[٦]

---

[١] المصدر نفسه، ج٢، ص ١٢٩ .

[٢] الخطيب القزويني - الإيضاح ، (مرجع سابق)، ج٢، ص ٥٤٠ .

[٣] أحمد شوقي - الأعمال الشعرية الكاملة، (مرجع سابق)، ج٢، ص ٤٨ .

[٤] المصدر نفسه، ج١، ص ١٧٨ .

[٥] الخطيب القزويني - الإيضاح، (مرجع سابق)، ج٢، ص ٥٤١ .

[٦] أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، (مرجع سابق)، ج١، ص ٢٧٠ .

٥- ومما يلحق بالجناس أن تجيء بألفاظ يجمعها أصلٌ واحد في اللغة، وهو ما يعرف بالاشتقاق الأصغر أي: توافق اللفظين في الحروف الأصول مع الترتيب والاتفاق في أصل المعنى. وهذا هو الجناس الاشتقاقي. ويلحق بالجناس أيضاً ما يشبه المشتق وليس منه أي الجناس شبه الاشتقاقي[١] . وفيه يتوافق اللفظان في الحروف الأصول، ولكن لا يجمعها أصل المعنى، كما أن الترتيب قد يأتي مغايراً. فمن الجناس الاشتقاقي قوله:

وأصبحتِ (الرُّعاةُ) بكلِّ أرضٍ عـلى حكمِ (الرَّعيةِ) نازلينا[٢]

فكل من الرعاة والرعية يجمعها أصل اشتقاقي هو (ر، ع ، ي) التزم ترتيب حروفه، كما أنهما تشتركان في أصل المعنى وهو الرعاية. ومن الجناس شبه الاشتقاقي قوله :

وتحت جنانِكِ الأنهارُ تجري وملءُ رُباكِ (أوراقٌ) و (وُرْقُ)[٣]

فعلى الرغم من أن كلتا القرينتين يجمعهما أصل اشتقاقي هو (و، ر، ق) كما أن ترتيب حروف الجذر قد التزم به، إلا أنهما لا تشتركان في أصل المعنى، فالأوراق جمع ورقة، ويقصد هنا النبات، أما الورق فجمع ورقاء وهي الحمامة.

٣- إيقاع العبارات :

تناولنا في المبحث السابق إيقاع الألفاظ، ورأينا أنه يقوم بالدرجة الأولى على التوازي الصوتي بين الألفاظ، وسندرس في هذا المبحث إيقاع العبارات، وهو قائم فيما نرى على التوازي النحوي، وهو شكل من أشكال التنظيم النحوي، يتمثل في تقسيم الحيز النحوي إلى عناصر متشابهة في الطول، والبناء النحوي، فالكل يتوزع في عناصر مرتبطة نحوياً، وإيقاعياً فيما بينها من خلال وضع عناصر لغوية متكافئة في أوضاع متكافئة أيضاً، أو بتعبير آخر من خلال استخدام أوضاع متكافئة ترصيعا لعناصر صوتية أو دلالية متكافئة، فالتوازي النحوي قائم على ما هو أبعد من مجرد التماثل الصوتي بين

---

[١] الرازي – نهاية الإيجاز في دراية الاعجاز (مرجع سابق)، ص ١٣٣، ١٣٤ .

[٢] أحمد شوقي – الأعمال الشرعية الكاملة، (مرجع سابق)، ج١، ص ٢٧٤ .

[٣] المصدر نفسه، ج٢، ص ٧٤ .

القرائن المتوازية، لأنه يشترط أن تكون تلك القرائن موضوعة نسقيا في أوضاع متكافئة في السلسلة التركيبية. وتعد هذه التوازيات النحوية وسيلة رئيسية لتأكيد بقاء شكل الرسالة، كما أنها تعمل على تشكيل وحدة بين التعبير الشكلي والمضمون في الأعمال الشعرية، وهذا يعود إلى وجود أبنية تؤدي وظيفة توحيدية في النص سواء في المستوى الشكلي أم المضموني؛ لأن إسقاط مبدأ التماثل على المتوالية التركيبية يستلزم علاقة دلالية قائمة على التشابه أو المخالفة في المعنى(١) .

ولا غرو أن البنية الإيقاعية الأم عملت على توحيد النص شكلياً من خلال الوزن والقافية، لكنها عجزت عن توحيده دلالياً، بل إنها عملت من خلال توازياتها الصوتية المطردة الصارمة على كبح جماح الذات الشاعرة، وقد أفرز هذا الصراع مجموعة من الظواهر الأسلوبية عبرت بصورة صادقة عن تبرم الذات الشاعرة من البنية الإيقاعية الأم الكابحة لتيار المعنى المتدفق. وهذا ما دفعها إلى السعي لتأسيس بنية بديلة معبرة عن إدراك الذات، ومعززة للرجع الداخلي للمشاعر والعواطف. وقد تناولنا في إيقاع الألفاظ جانباً من مكونات هذه البنية الجديدة، والآن نتناول الجانب الآخر المتمثل في إيقاع العبارات القائم على التوازي النحوي.

وقد أبرزت لنا دراسة الشوقيات نمطين من التوازي النحوي، أحدهما أفقي والآخر رأسي، أما التوازي الأفقي فهو محصور ضمن البيت الشعري الواحد ويكون ثنائياً بحيث تشمل العبارة الأولى الشطر الأول، وتشمل العبارة الثانية الشطر الثاني وقد عرف هذا النوع من التوازي عند البلاغيين بالموازنة، أما إذا تجاوز التوازي الأفقي العبارتين سمي – لدى البلاغيين أيضا– تقسيما. وكلتا الظاهرتين تشترك في مبدأ واحد هو : تقسيم الحيز النحوي إلى عناصر متشابهة في الكم والبناء النحوي. أما التوازي الرأسي فيتمثل في توازي العبارات بصورة رأسية مخترقة بنية القصيدة، وقد تناولها البلاغيون تحت عنوان التطريز. ومن باب توحيد المصطلح سنقتصر على مصطلح التوازي النحوي مع الإشارة إلى كيفية تناول البلاغيين لهذه الظاهرة المتشعبة.

---

(١) إيفانكوس، خوسيه – نظرية اللغة الأدبية، (مرجع سابق)، ص ٥٣، ٢٠١، ٢١٧، ٢١٩ .

٢-١ التوازي النحوي الأفقي :

٢-١-١ التوازي الثنائي :

وهو عند البلاغيين ما يعرف بالموازنة ، ويعرفها السجلماسي بقوله: "تصيير أجزاء القول متناسبة الوضع متقاسمة النظم ، معتدلة الوزن، متوخى في كل جزء منها أن يكون بزنة الآخر دون أن يكون مقطعاهما واحدا."(١) ونرى أن هذا التعريف يتميز عن تعريفات البلاغيين عامة لهذه الظاهرة من عدة نواحٍ :

١- يشمل التوازي الثنائي أجزاء العبارة كافة، ولا يقع في اللفظة المفردة، وبهذا يدخل في إيقاع العبارات لا إيقاع الألفاظ، وهذا ما نستنتجه من قوله "تصيير أجزاء القول" فلم يستثن من أجزاء القول شيئا.

٢- أشار التعريف إلى تقسيم الحيز النحوي إلى عناصر متشابهة في الوزن والبناء النحوي من خلال قوله "متقاسمة النظم معتدلة الوزن".

٣- أشار التعريف أيضاً إلى أن مجرد التماثل الصوتي لا يشكل توازياً، وإنما يكون ذلك في وضع عناصر لغوية متماثلة في أوضاع متماثلة، وهذا بارز في قوله: "متناسبة الوضع".

٤- أشار التعريف إلى أن هذه الظاهرة تقوم على التوازي النحوي فحسب، ولا يشترط التوازي الصوتي، وهذا ما نستنتجه من قوله: "دون أن يكون مقطعاهما واحدا".

أما ابن الأثير فقد لاحظ ورود هذه الظاهرة في النثر والشعر، ففي النثر تكون ألفاظ الفواصل من الكلام متساوية في الوزن، أما في الشعر فيكون صدر البيت الشعري وعجزه متساويي الألفاظ وزناً(٢) . إلا أنه لم يشر إلى تشابه العبارات المتوازية في البناء النحوي، ويدخل في ذلك تعريف العسكري(٣) . فقد عني البلاغيون بالتوازن الكمي الناتج عن الاشتراك في البناء النحوي، فاهتموا بالنتيجة وأغفلوا المسبب الذي يسهم بدور مهم

---

(١) السجلماسي، أبو محمد القاسم الانصاري، (ت٧٠٤هـ)- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ط١، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ١٩٨٠م، ص ٢٦٤ .

(٢) ابن الأثير – المثل السائر ، (مرجع سابق)، ج١، ص ٣٧٧ .

(٣) العسكري، أبو هلال (ت ٣٩٥هـ) – كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ط١، تحقيق علي ومحمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ١٩٥٢م، ص ٢٦٤ .

في ارتباط عناصر التوازي على المستويين النحوي والإيقاعي. وقد دفعهم هذا الإغفال إلى الخلط بين إيقاع الألفاظ وإيقاع العبارات، فأدخلوا ضمن هذه الظاهرة الترصيع، وما اتفقت فيه آخر لفظة من القرينة مع آخر لفظة من الأخرى[١] . ولا شك أن القرائن المتوازية في الترصيع متساوية من حيث الكم الزمني، لكنها لا ترد بالضرورة متشابهة في البناء النحوي، كما أنها لا تتحول إلى توازيات نحوية إذا ما سلبت القوافي الداخلية.

وحتى تتضح فكرة التوازي الثنائي سنعمد إلى تحليل المثال التالي الذي يقول فيه شوقي مخاطباً الشعب المصري :

(البرُّ ليسَ لَكُم في طولِهِ لُجُمٌ) (والبحرُ ليسَ لكم في عُرضِه شُرُعُ)[٢]

نلاحظ أن الشطر الأول قد اشتمل على جملة اسمية تتكون من المبتدأ البر، وقد جاء الخبر جملة مؤلفة من ليس ومعموليها. وقد تأخر اسمها (لجم) الذي تعلق به الجار والمجرور (لكم)، أما خبرها فقد جاء شبه جملة يتكون من الجار والمجرور والمضاف إليه (في طوله). وبذلك تكون السلسلة التركيبية للجملة بهذا الشكل.

مبتدأ + خبر جملة [فعل ماض ناقص + جار + اسم مجرور + خبر شبه جملة (جار + اسم مجرور + مضاف إليه) + اسم ليس].

ولكن هذه الجملة بمفردها لا تشكل توازيا نحويا، ولا قيمة إيقاعية لها باستثناء الإيقاع الوزني؛ ولذلك عمد الشاعر إلى مزاوجتها بجملة ثانية من خلال إسقاط مبدأ التماثل على المتوالية التركيبية، فجاءت الجملة الثانية مماثلة للجملة الأولى من حيث التركيب النحوي، بالإضافة إلى أن المكونات التركيبية في كلتا الجملتين جاءت متماثلة من حيث الكم المقطعي. فالبر والبحر على وزن (مستفعِ)، وليس على وزن (لُنْ فَـ) ولكم على وزن (عِلُنْ) ، وفي طوله وفي عرضه على وزن (مستفعِلن)، ولجم وشرع على (فَعِلُنْ).

وقد ترد العبارة الثانية مختلفة عن العبارة الأولى في بعض مكوناتها التركيبية، لكنه اختلاف طفيف لا يؤثر في علاقة التماثل القائمة بين العبارتين وإنما يكسبها تنوعا، ويساهم في لفت انتباه المتلقي كقول شوقي :

---

[١] الغرناطي، أبو جعفر شهاب الدين (ت ٧٧٩هـ) – طراز الحلة وشفاء الغلة، تحقيق رجاء السيد الجوهري، مؤسسة الثقافة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٩٠م، ص ٢٢٦ .

[٢] أحمد شوقي – الأعمال الشعرية الكاملة، (مرجع سابق)، ج١، ص ١٥٦ .

(فقَبَّلْتُ كفًّا كانَ بالسَّيفِ ضارِبا)   (وقَبَّلْتُ سيفا كانَ بالكفِّ يضرِبُ)[١]

فالعبارة الأولى تكونت من فعل ماض + فاعل + مفعول به + صفة [فعل ماض ناقص + اسم كان (ضمير مستتر تقديره هو) + جار + اسم مجرور + خبر كان] أما العبارة الثانية فقد ماثلتها تركيبا وتقسيما للحيز النحوي، إلا أننا نجد أن خبر كان في العبارة الأولى جاء مفرداً في حين أنه في العبارة الثانية جاء جملة فعلية.

وتجدر الإشارة إلى أن ياكبسون يرى أن حذف بعض المكونات التركيبية في إحدى العبارتين المتوازيتين لا يهدم التوازي أبداً، لأن ما حذف يبقى مضمراً في درجة الصفر[٢] . بالإضافة إلى أن دراسة التوازي الشعري يقدم بدوره دعماً ثميناً للتحليل اللساني للغة لأنه يعين بدقة المقولات النحوية ومكونات البنيات التركيبية التي يمكن ادراكها بوصفها تماثلات في نظر جماعة لغوية ما وتصبح بهذا وحدات متوازية[٣] . فقد وازى الشاعر بين اسم الفاعل ضارباً والفعل المضارع يضرب بوصفهما متماثلين، كما وازى بين الخبر المفرد ضارباً وخبر الجملة الفعلية يضرب بوصفهما متماثلين أيضاً.

٢-١-٢ التوازي الثلاثي والرباعي :

وهو ما عرف عند البلاغيين بالتقسيم، وقد عده السكاكي من المحسنات المعنوية ويعرف بقوله : "أن تذكر شيئاً ذا جزأين أو أكثر، ثم تضيف الى كل واحد من أجزائه ما هو له عندك."[٤] ويذكر القزويني أنه يطلق على أمرين: "أحدهما أن تذكر أحوال الشيء مضافاً إلى كل ما يليق به، ... والثاني استيفاء أقسام الشيء"[٥] . ولكن مثل هذه القسمة العقلية التي تفيد استقصاء أقسام الشيء، وجمع أوصافه، وتفصيلها، والتعقيب عليها، لا تشكل إيقاعاً تكرارياً إلا إذا عززت بتقسيم صوتي أيضاً من خلال توازي عبارات عدة في إطار البيت الواحد، وتكون بالطبع متشابهة في التركيب النحوي والكم المقطعي، وقد أشار ابن رشيق إلى هذا النوع، وأطلق عليه مصطلح "التقطيع" وهو أن يعمد الشاعر

---

[١] المصدر نفسه، ج١، ص ٥٠ .

[٢] ياكبسون، رومان – قضايا الشعرية، (مرجع سابق)، ص ١١٠ .

[٣] المصدر نفسه، ص ١٠٩ .

[٤] السكاكي – مفتاح العلوم، (مرجع سابق)، ص ١٨٠ .

[٥] الخطيب القزويني – التلخيص ، (مرجع سابق)، ص ٣٦٦ .

إلى التفصيل مراعياً تقطيع الوزن. ولا يشترط فيه السجع، أما إن وجد فذلك هو الترصيع[١] . وهذا يعني أن التوازي النحوي يدعم بتواز صوتي فيشكلان معا ظاهرة صوتية متميزة.

وقد أبرزت لنا الشوقيات نمطين من التوازي الثلاثي والرباعي هما:

١- **التوازي المتوازن** : ونلمس في هذا النمط احتراماً واضحاً من قبل الشاعر للفواصل الوزنية أي التفعيلات.

٢- **التوازي الحر** : وفيه تبرز ذات الشاعر الثائرة على البنية الإيقاعية الأم؛ ولذلك نراه يتخطى حدود الفواصل الوزنية الضيقة الكابحة لتيار المعنى. وسنتناول كلا النمطين بشكل مفصل.

أولاً : التوازي المتوازن : ويتفرع إلى :

١- التوازي الثلاثي ، ويقع في الصدر وأول العجز ، لكنه غالباً ما يقع في آخر الصدر والعجز، وقد يشمل الصدر والعجز معاً، وقد ورد النوعان الأول والثاني في ثلاثة أوزان هي: الطويل، والمتقارب، والبسيط. وهي أوزان ثمانية التفاعيل، في حين ورد النوع الثالث في وزنين هما : الخفيف والكامل وهما وزنان سداسيا التفاعيل.

أ- النوع الأول : ما وقع في الصدر وأول العجز، كقول شوقي :

(إذا لم تصُنْ عهداً)، (ولم ترعَ ذِمةً) (ولم تذَّكر إلفا) فلستَ جَناني[٢]

تتكون البنية الإيقاعية في هذا النوع من أربعة سياقات أسلوبية، تسود الثلاثة الأولى منها علاقتا تماثل بين السياق الأول والثاني، والسياق الثاني والثالث، والتماثل هنا تماثل نحوي وكمي، ثم يأتي السياق الرابع المجرد من القرينة الرابعة ليكسر سلسلة التوقعات التي تولدت لدى المتلقي.

ولكن هذا التوازن الدقيق قد يضطرب بعض الشيء استجابة لرغبة الذات الشاعرة في التحرر من كل القوالب المفروضة، ولذلك يبدأ الشاعر بتجاهل الفواصل الوزنية، أي:

---

[١] ابن رشيق – العمدة ، (مرجع سابق)، ج٢، ص ٢٥، ٢٦ .

[٢] أحمد شوقي – الأعمال الشعرية الكاملة، (مرجع سابق)، ج٢، ص ١٤٢ .

حدود التفعيلات، فقد تحتاج القرينة الثالثة إلى مقطع صوتي حتى تتساوى مع القرينتين الأخريين كقوله :

(قياصِرُ أحيانًا) ، (خلائفُ تارةً) (خواقينُ طوراً)، والفخارُ المقلَّبُ[1]

ولو قمنا بتقطيع العبارة الثالثة لرأينا أنها تتكون من (فعولن مفاعي) أما المقطع الأخير (لن) فقد اندرج ضمن العبارة الرابعة.

ب- النوع الثاني : ما وقع في آخر الصدر والعجز، كقوله:

أبا الهولِ أنتَ (نديمُ الزمانِ) (نجِيُّ الأوانِ) ، (سَميرُ العُصُرْ)[2]

وكقوله في سرب من الفتيات :

وأرهَفْتَ أعيُناً (ضعفي حمائِلُها) (نشوى مناصِلُها)، (كحلى مواضيها)[3]

وتتكون البنية الايقاعية في هذا النوع من أربعة سياقات أسلوبية تبدأ بالسياق الأول الخالي من القرينة الموازية للقرائن الأخرى؛ ولذا فإنه يخلو من أية خصوصية إيقاعية، ولكن بعد أن تعقد علاقتا التماثل بين السياق الثاني والثالث من جهة، والسياق الثالث والرابع من جهة أخرى، يشعر المتلقي بعلاقة تقابل بين السياق الأول والثاني لخلوه من القرينة الموازية.

وفي هذا النوع من التوازي الثلاثي نلحظ ما أشرنا إليه سابقاً من اضطراب بعض القرائن كمياً، فقد تحتاج القرينة الأولى إلى مقطع صوتي حتى تتساوى مع القرينتين الأخريين. وقد برز هذا تحديداً في البحر المتقارب كقوله:

وقد يقتُلُ المرءَ (همُّ الحياةِ) (وشُغلُ الفؤادِ) ، (وكَدُّ الفِكَرْ)[4]

فقد تكونت القرينة الأولى من (عولن فعول) وافتقدت المقطع القصير (فَ) المندرج ضمن السياق الأول. وقد وردت هذه الظاهرة أيضاً في البحر الطويل كقوله :

---

[1] المصدر نفسه، ج١، ص ٤٣ .

[2] المصدر نفسه، ج١، ص ١٣٧ .

[3] المصدر نفسه، ج٢، ص ١٤٥ .

[4] المصدر نفسه، ج٣، ص ٨٣

نَفَذنَ علَيَّ اللُّبَّ (بالسَّهم مُرسلا) (وبالسِّحر مقضيّا)، (وبالسَّيفِ قاضِيا)[١]

فقد تكونـت القرينـة الأولـى مـن (عولـن مفـاعلن) وافتقـدت المقطـع القصـير (ف) المندرج ضمن السياق الأول. ولكن مثل هذه الاضطرابات الكمية بين القرائن المتوازية لا تؤثر فيما نرى على التوازن بشكل بارز.

وبالمقابل يمكن أن تحتوي القرينة الأولى على مقطع صوتي زائد كقوله:

أجل، بيننا (رُسْلُ الذكرياتِ) (وماضٍ يطيفُ)، (ودمعٌ يجودْ)[٢]

فقد تكونت القرينة الأولى من (ل فعولن فعول).

إن هذه الاضطرابات الكمية الطفيفة تعد إرهاصاً مبكراً لثورة الذات الشاعرة على القوالب الإيقاعية، فقد رأينا كيف تمت المصالحة بين الذات الشاعرة والإيقاع الوزني من خلال توليد نظام إيقاعي يعتمد البنية النحوية للعبارة، ومستقل عن الإيقاع الوزني المنضبط، لكن في الوقت ذاته خضع للفواصل الوزنية، وبذلك تمت المصالحة، أما الآن فإننا نلمس ثورة جديدة، ورفضا للقالب الجديد، أي : الفواصل الوزنية، وستظهر هذه الثورة جلية حينما نتناول التوازي الحر.

جـ- النوع الثالث : ما وقع في الصدر والعجز معا، وسبق أن ذكرنا أن هذا النوع من التوازي قد اقتصر وروده على وزنين هما : الخفيف والكامل، وهذا يرجع إلى أن كلا منهما يتكون من ست تفعيلات، وإذا كان الشطر الأول يتسع لثلاث تفعيلات، فهذا يعني أن العبارة الأولى ستشمل المساحة الزمنية لتفعيلتين، أما العبارة الثانية فتشمل التفعيلة الثالثة من الشطر الأول، والتفعيلة الأولى من الشطر الثاني، ويتبقى للعبارة الثالثة التفعيلة الثانية والثالثة من الشطر الثاني، فمن ذلك وصفه للحياة :

(سَقَم من سَلامةٍ) ، (وَعَــــزاءٌ من هَناءٍ) (وفُرقةٌ من ودادِ)[٣]

ومن ذلك أيضاً وصفه للمسجد الأقصى :

(الفتحُ من أعلامِهِ) ، (والطُّهرُ من أوصافِهِ) (والقُدسُ من أسمائِهِ)[٤]

---

(١) المصدر نفسه، ج٢، ص ١٤٤ .

(٢) المصدر نفسه، ج٣، ص ٦٨ .

(٣) المصدر نفسه، ج٣، ص ٥٦ .

(٤) المصدر نفسه، ج٣، ص ١٢ .

ونلاحظ أن هذه البنية الإيقاعية تدفع المتلقي إلى تجاهل قاعدة انقسام البيت الشعري إلى شطرين، ولذلك لا نتوقع من المتلقي أن يتوقف عند نهاية الشطر الأول، وهكذا يصبح البيت الشعري ذو الشطرين أقرب إلى مفهوم السطر الشعري، وهذا بالطبع إرهاص بثورة الذات الشاعرة على القالب الإيقاعي.

٢- التوازي الرباعي : ولهذا النمط من التوازي نوع واحد اقتصر وروده على وزنين هما: الطويل والمتقارب، وكلاهما ثماني التفاعيل، وبذلك سيشمل الشطر الأول قرينتين متوازيتين، كما سيشمل الشطر الثاني قرينتين متوازيتين، فمن ذلك قوله واصفاً ناعي والدته :

(أبانَ ولم ينبِسْ) (وأدّى ولم يُفهْ)   (وأدمى وما داوى) (وأوهى وما رمّا)[١]

وكقوله مشيدا بالصحف :

(لسانُ البلادِ) (ونبضُ العبادِ)   (وكهفُ الحقوقِ)، (وحربُ الجَنَفْ)[٢]

ونلاحظ أن هذه البنية قد خلت من علاقات التقابل كسابقتها، فهي بذلك تعمل على تحقيق توقعات المتلقي التي قام ببنائها بعد القرينة الأولى مما سمح بتشكيل سياق أسلوبي كبير هو السياق الثالث الذي اعتمد علاقة التماثل في كلتا القرينتين.

وتجدر الإشارة إلى أن في الشوقيات بيتا واحدا يشتمل على تواز سداسي يقع في الصدر والعجز معا وهو على البحر الخفيف، وهذا يعني أن كل قرينة ستحتل المساحة الزمنية لتفعيلة واحدة فقط، وهذا البيت هو :

(لا وعيدٌ) ، (لا صولَةٌ)، (لا انتقامٌ)   (لا حسامٌ) (لا غزوةٌ)، (لا دِماءُ)[٣]

وأهم ما يلفت انتباهنا في هذه البنية أنها تشكلت من ثلاثة سياقات أسلوبية بدأت بالسياق الأول، وهو سياق صغير، لا يتمتع بأية خصوصية إيقاعية بمفردة. ثم جاء السياق الثاني – وهو سياق صغير أيضاً – مماثلا للسياق الأول، فنشأت بينهما علاقة تماثل، ثم جاء السياق الثالث وهو سياق كبير؛ لأن قرائنه الأربع كافة تعتمد التماثل، ولا يقطع السياق الكبير كما هو معلوم إلا بعلاقة تقابل تبني سياقا جديداً.

---

[١] المصدر نفسه، ج٣، ص ١٤٦ .

[٢] المصدر نفسه، ج١، ص ١٥٩ .

[٣] المصدر نفسه، ج١، ص ٢٨ .

ثانياً : التوازي الحر : ويقوم على مبدأ أساسي هو التحرر من الحيز الزماني الضيق للفواصل الوزنية الذي عمل على قولبة إيقاع العبارة، وتعد هذه الظاهرة مرحلة متطورة من ثورة الذات الشاعرة على البنية الإيقاعية الأم وقوالبها، وإن تم ذلك في حدود البيت الشعري، ويتفرع إلى :

١- التوازي الثلاثي :

أ- النوع الأول : ما وقع في الصدر وأول العجز، كقوله مخاطباً نهر النيل:

(وبأيِّ عينٍ) (أم بأيَّةِ مُزْنَــــةٍ) (أم أيِّ طوفانٍ) تفيضُ وتفهقُ[1]

ولو قمنا بتقطيع هذه العبارات المتوازية نحوياً فسنجد أنها كالتالي :

وبأي عين ب ب – ب – / – مُتَفاعِلن / مُتْ

أم بأية مزنة –ب–/ب ب –ب–/ فاعلن / مُتَفاعلن

أم أي طوفان – – ب –/ – – مُتْفاعلن / مُتْفا

ومن الواضح أن العبارات السابقة قد تحررت من الحيز الزماني للفواصل الوزنية لكنها بالطبع عبارات متقاربة كمياً لا ترقى إلى درجة التماثل والتوازن الكمي الدقيق.

ب- النوع الثاني : ما وقع في آخر الصدر، والعجز، وهو أكثر شيوعاً من النوع الأول.

ما أنتِ يا دنيا؟ (أرؤيا نائمٍ) (أم ليلُ عُرْسٍ)، (أم بِساطُ سُلافٍ)[2]

ونلمس الملاحظة نفسها عند تقطيع هذه العبارات المتوازية :

أرؤيا نائم ب–/ – – ب – علن / مُتْفاعلن

أم ليل عرس – – ب – / – مُتْفاعلن/ مُتْ

ام بساط سلاف – ب –/ ب ب – – فاعلن / مُتَفاعل

فهي عبارات متوازية نحوياً، متقاربة كمياً ، متحررة من الفواصل الوزنية.

٢- التوازي الرباعي : ويقع في الصدر والعجز معاً ، كقول شوقي :

---

[1] المصدر نفسه، ج٢، ص ٦٥ .

[2] المصدر نفسه، ج٣، ص ١٠٤ .

(والدين يسر)، (والخلافة بيعة)   (والأمرُ شورى) (والحقوق قضاء)[1]

وتقطع هذه العبارات المتوازية كالتالي :

والدين يسرٌ   - - ب - /-   متفاعلن / مت

والخلافة بيعة - ب- / ب ب - ب -   فاعلن / متفاعلن

والأمر شورى - - ب - / -   متفاعلن / مت

والحقوق قضاء - ب - / ب ب --   فاعلن / متفاعل

فهذه أربع عبارات متوازية نحوياً، متقاربة كمياً، متحررة من الفواصل الوزنية.

وسواء أكان التوازي النحوي ثنائياً أم ثلاثياً أم رباعياً، متقولبا ضمن الفواصل الوزنية أم متحرراً، فإنه يظل محصوراً في حدود المساحة الزمانية للبيت الشعري، وهي مساحة ضيقة تلزم الشاعر بقطع تيار المعنى المتدفق عند تفعيلة الضرب ؛ ولذلك سنرى أن الذات الشاعرة تعمل على تجاوز التوازي الأفقي المحصور في حدود البيت الشعري الى آفاق أوسع. من خلال عقد توازيات نحوية رأسية تشمل أبياتاً شعرية عدة، وتمنح الشاعر حرية أكبر في التعبير عن ذاته.

٢-٢ التوازي النحوي الرأسي :

تناولنا في الصفحات السابقة التوازي النحوي ضمن حدود البيت الشعري الواحد، فدرسنا كلا من التوازي الثنائي والتوازي الثلاثي والتوازي الرباعي إلا أن الشوقيات تكشف لنا نمطاً آخر من التوازي النحوي حيث تتوازى العبارات بصورة رأسية على خلاف ما رأينا في التوازي الأفقي، وقد أرجأنا الحديث عن هذه الظاهرة الإيقاعية؛ لأنها تمثل مرحلة متطورة من الإيقاع، فمن خلالها تمكنت الذات الشاعرة من الثورة على المساحة البيتية الضيقة، وأخذت تولد ظواهر إيقاعية تخترق بنية القصيدة رأسياً مما يساهم في توحيدها شكليا ودلالياً.

---

[1] المصدر نفسه، ج١، ص ٣٨ .

ولم تغب هذه الظاهرة الإيقاعية عن أذهان نقادنا القدماء بل تناولوها تحت عنوان "التطريز" ، فهذا أبو هلال العسكري يعرفها بقوله : "أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن، فيكون فيها كالطراز في الثوب"[١] . ولم يشترط بعض النقاد التساوي في الوزن وإنما اكتفوا بتقابل المواضع في الأبيات أي تماثل العبارات دون التساوي في الوزن، وهذا ما نستنتجه من تعريف الطيبي: "وهو أن يؤتى في الكلام مواضع متقابلة كأنها طراز"[٢] . والخلاصة أن العبارات المتوازية رأسيا قد تتماثل كمياً ونحوياً، وقد يقتصر التماثل على التركيب النحوي فحسب .

ومن الأمثلة التي توضح هذه الظاهرة قول شوقي :

(ومن يخبُرِ الدنيا ويشربْ بكأسِها   يجدْ مرَّها في الحلوِ والحلوَ في المرِّ)

(ومن كان يغزو بالتَّعلاتِ فقرَه   فإنّي وجدتُ الكدَّ أقتلَ للفقرِ)

(ومن يستعِنْ في أمرِه غيرَ نفسِه   يخنْه الرفيقُ العونُ في المسلكِ الوَعْرِ)

(ومن لمْ يقِم سِتراً على عيبِ غيرِه   يعشْ مستباحَ العِرْضِ منهتِكَ السِّتْرِ)

(ومن لم يجمِّلْ بالتَّواضعِ فضلَه   يبِنْ فضلُه عنه ويُعطلْ من الفَخْرِ)[٣]

تتكون البنية السابقة من ثلاثة سياقات أسلوبية، تبدأ بالسياق الأول وهو بالطبع لا يلفت انتباه المتلقي بمفرده، ولكن إذا ما انتقل المتلقي إلى السياق الثاني، لاحظ وجود القرينة الثانية المماثلة للقرينة الأولى في السياق الأول عقد علاقة تماثل رأسية – وهو بالطبع تماثل نحوي– بين السياقين، ثم ينتقل المتلقي ليواجه العلاقة ذاتها بين السياقين الثاني والثالث، ومن ثم يبدأ المتلقي بعقد سلسلة من التوقعات تحظى بالتحقق ضمن السياق الثالث، وهو سياق أسلوبي كبير يشمل عدة قرائن متماثلة.

من خلال المثال السابق يتضح أن التوازي الرأسي يمثل ثورة الشاعر على حدود البيت الشعري الضيقة غير القادرة على احتواء سلسلة طويلة من القرائن المتماثلة، ولهذا عمد إلى الامتداد رأسياً واختراق بنية القصيدة، وتوحيدها شكلياً ودلالياً. لكن الذات الشاعرة تسعى دوماً إلى تحقيق قدر أكبر من الحرية من خلال توزيع القرائن المتوازية

---

[١] العسكري – كتاب الصناعتين ، (مرجع سابق)، ص ٤٢٥ .

[٢] الطيبي – كتاب التبيان ، (مرجع سابق)، ص ٣٩٤ .

[٣] أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، (مرجع سابق)، ج٢، ص ١٢٧ .

في مواضــع متعـددة مـن القصيـدة، أي:أنهـا لـن تطـرد بشكل متتـابع، وبعبـارة أدق يعمـد الشاعر إلى إدخال سياقات تقطع سلسلة التمـاثلات منشـئا بينهـا علاقـات التقـابل الرأسـية، ومن ذلك قول شوقي :

تذكري : هل تلاقينا على ظمأٍ — وكيف بل الصَّدى ذو الغُلَّةِ الصَّادي
وأنتِ في مجلسِ الريحانِ لاهية — ما سرتِ من سامرٍ إلا إلى نادِ
(تذكري قبلةً) في الشَّعر حائرةً — أضلَّها فمشَتْ في فَرْقِكِ الهادي
وقبلةً فوقَ خدٍّ ناعمٍ عَطِرٍ — أبهى من الوَرْدِ في ظِلِّ النَّدى الغادي
(تذكري منظرَ) الوادي، ومجلِسَنا — على الغديرِ، كعُصفورين في الوادي
والغصنُ يحنو علينا رِقَّةً وجوى . — والماءُ في قَدَمينا رائحٌ غادِ
(تذكري نغماتٍ) ههنا وهنا — من لحنِ شاديةٍ في الدَّوحِ أو شادِ
(تذكري موعداً) جادَ الزمانُ به . — هل طِرتُ شوقاً؟ وهل سابقتُ ميعادي[1]

وعلـى الرغـم مـن أن الشـاعر قطـع سلسـلة التمـاثلات بيـن كـل مـن البيـت الأول والثالث، والبيت الثالث والخامس، والبيت الخامس والسابع، إلا أن القرائن المتوازية ظلـت متقاربة وعالقة في ذهن المتلقي، لكننا نجد في قصائد أخـرى مثـل قصيـدة أبـي الهـول أن الشاعر بدأ يباعد بين القرائن المتوازية إمعاناً في التحرر من التكرار النمطي، وذلـك مـن خلال تكرار عبارة "أبا الهول" في سبعة أبيات متباعدة عملت على تماسك القصيـدة حيـث يقول :

١- (أبا الهولِ)، طالَ عليك العُصُرْ — وَبلِّغتَ في الأرضِ أقصى العُمُرْ
٦- (أبا الهولِ)، ماذا وراءَ البقاءِ — إذا ما تطاولَ - غيرُ الضَّجَرْ
١١- (أبا الهولِ)، ما أنتَ في المعضلاتِ؟ — لقد ضلَّتِ السُّبُلَ فيكَ الفِكَرْ
١٨- (أبا الهولِ)، ويحَكَ لا يُستقلُّ — مع الدَّهرِ شيء ولا يُحتقَرْ
٢٥- (أبا الهولِ)، أنتَ نديمُ الزمانِ — نجيُّ الأوانِ، سميرُ العُصُرْ

---

[1] المصدر نفسه، ج٤، ص ٨٧ .

٥٨- (أبا الهولِ)، لــــو لـــم تــكن آيةً   لكـــانَ وفــــاؤك إحـدى العِبَرْ

٧٣- تحــرك (أبــا الهولِ)، هــذا زمانٌ   تــحـرَّكَ مـــا فيـه، حتى الحَجَرْ [١]

تتكون البنية السابقة من عدة سياقات أسلوبية تبدأ بالسياق الأول المشتمل على القرينة الأولى، ثم يرد السياق الثاني الخالي من القرينة الموازية ويشمل الأبيات من (٢-٥) فتولد علاقة تقابل بين السياقين، ثم ينتقل المتلقي إلى السياق الثالث الكامن في البيت السادس الذي يعمل على تذكر ما ورد في السياق الأول وتنعقد علاقة تماثل بين السياقين الأول والثالث، ولكن تنعقد في الوقت نفسه علاقة تقابل بين السياق الثاني الخالي من القرينة، والسياق الثالث المشتمل عليها، ثم تتكرر العملية نفسها فتنشأ علاقة تقابل بين السياق الثالث والسياق الرابع، ويشمل الأبيات من (٧-١٠) ، وعلاقة تماثل بين السياق الخامس الكامن في البيت الحادي عشر والسياق الثالث، وفي الوقت نفسه تنشأ علاقة تقابل بين السياق الرابع والسياق الخامس، وتستمر هذه السلسلة من التماثلات والتقابلات. لكن الطرافة تكمن في السياقين الثالث والخامس، فكل منهما يقيم نوعين من العلاقات: علاقة تماثل وعلاقة تقابل معاً.

وتجدر الإشارة إلى أن التوازي النحوي الرأسي يرد غالباً في صدر الأبيات. ولكن الشوقيات تكشف لنا ورود هذه الظاهرة في أعجاز الأبيات، وقد بدا هذا واضحاً في قصيدتين هما : "مشروع ملنر" ، و "اعتداء"[٢] .

---

[١] المصدر نفسه، ج١، ص ١٣٢-١٤٤ .

[٢] انظر : قصيدة " مشروع ملنر" في الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ص ٧٢ الأبيات: (١،٤،٢٤،٢٦،٢٧،٣١،٣٤،٣٥،٣٦،٣٨،٤١) وقصيدة "اعتداء" ج١، ص ٢٦٢، الأبيات (٦،٨،١٤،١٦،١٧،٢٠،٢٢،٢٣،٣٨،٣٩،٤١).

الفصل الرابع

الإيقاع والمعنى

الفصل الرابع
الإيقاع والمعنى

ذكرنا في الفصل الثاني أن التصور القديم يجعل من الإيقاع شكلاً فارغاً تمتلئ به الأدلة الحاملة لمعناها قبل تفاعلها معه، وهذا التصور يحصر الإيقاع في مجال الوزن الشعري، في حين أن النظرة الحديثة عدت الإيقاع تنظيماً للخطاب وتجلياً للذات، فللإيقاع وظيفة بنائية لكونه يتحكم في نسق الخطاب أي : بناء عناصره، ومكوناته، ضمن تنظيم، وترتيب يستقل بهما الخطاب المفرد عن غيره من الخطابات. ويلازم هذه الوظيفة وظيفة دلالية مترتبة عليها؛ لأن بناء الإيقاع لنسق الخطاب بناء لدلاليته، ولطريقة إنتاج معناه، فليس للألفاظ معنى قبلي سابق على تركيبها في الخطاب، كما أنه ليس للغة إيقاع ينتج المعنى خارج الخطاب، فالإيقاع هو المعنى[1] .

ويمكن القول إن الإيقاع الخارجي أو ما يعرف بالوزن الشعري شكل خارجي يحتضن المعنى في ثناياه، في حين أن الإيقاع الداخلي، يتحكم في نسق الخطاب وتوليد المعنى، فالعلاقة بين الإيقاع والمعنى علاقة مزدوجة، فالإيقاع الخارجي في حالة صراع مع المعنى لوجود نظامين يتجاذبان الشاعر : النظام العروضي، والنظام اللغوي، لكن هذا الصراع ينتهي بتناسب فريد بين هذين النظامين لدى الشعراء المتمكنين. أما الإيقاع الداخلي فيعمل على توليد المعنى من خلال تنظيم لنسق الخطاب، وهذا ينعكس على طريقة إنتاج المعنى وسنحاول في هذا الفصل دراسة هذه العلاقة المزدوجة بشكل مفصل.

١- الإيقاع الداخلي والمعنى :

أبرزت لنا دراسة الشوقيات مجموعة من الوظائف الدلالية المنبثقة عن الإيقاع الداخلي في النص الشعري، وهي : تنبيه المتلقي على محور دلالي جديد في النص، وإبراز الدور الدلالي للألفاظ، وتدليل المعنى، وتبيينه، والتعبير عن تقاربه أو تقابله، إضافة إلى تفصيله.

---

[1] محمد بنيس – الشعر العربي الحديث ، (مرجع سابق) ، ج١، ص ١٧٧، ١٧٨ .

١-١ تنبيه المتلقي على محور دلالي جديد.

ونرى أن هذه الوظيفة الدلالية هي وظيفة التصريع الرئيسية، فهذا ابن رشيق يذكر أن الشاعر ربما صرع في غير الابتداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة، أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، ويأتي التصريع إخباراً بذلك وتنبيهاً عليه، وهو عنده دليل على قوة الطبع وكثرة المادة، إلا أن كثرته تدل على التكلف[١] . وقد استوقفت هذه الظاهرة أحد الباحثين، ورأى فيها عودة الحاجة المبدئية المتصلة بحركة الذات إلى الانبثاق، ومعاودة الإعلان عن وجودها الخارجي داخلياً[٢] .

وقد برزت هذه الظاهرة الإيقاعية في مطولات شوقي عامة، ففي قصيدة "صدى الحرب" وهي ثاني قصائده طولاً، حيث بلغ عدد أبياتها ٢٦٠ بيتاً تكرر فيها التصريع في خمسة مواضع عدا مطلع القصيدة، وفي كل مرة كان التصريع الداخلي منبها على محور دلالي جديد في النص، فقد بدأ الشاعر قصيدته مخاطباً السلطان عبد الحميد :

بسيفكَ يعلو الحقُّ، والحــــقُّ (أغلَـبُ)   وَينـــصرُ دينُ اللهِ أيّانَ (تضرِبُ)[٣]

وبعد أن أثنى على الخليفة، وأشادَ بآبائه، وذكر جلوسه على العرش، عاد إلى التصريع في البيت ٢٦ حين انتقل إلى محور دلالي جديد في القصيدة، وهو بطش الخليفة بالأعداء في قوله :

حُسامُكَ من سُقراطَ في الخَطْبِ (أخطَبُ)   وعودُكَ من عودِ المنابرِ (أصلَبُ)[٤]

ثم انتقل إلى محور جديد وهو الحديث عن إنجازات الجنود العثمانيين، ومعجزاتهم في البيت ٣٨ الذي جاء مصرعاً كذلك، حيث يقول :

ملكتَ سبيليهم : ففي الشَّرق (مضرِبٌ)   لجيشِك ممدودٌ، وفي الغربِ (مضرِبُ)[٥]

وقد عمد الشاعر أيضاً إلى التصريع في البيت ٥٦ حين انتقل إلى محور جديد هو الحديث عن الفتاة التركية المتطوعة في ساحة المعركة، وفي هذا يقول:

---

[١] ابن رشيق – العمدة، (مرجع سابق)، ج١، ص ١٧٤ .

[٢] علوي الهاشمي – السكون المتحرك، (مرجع سابق) ، ص ٣١٢ .

[٣] أحمد شوقي – الأعمال الشعرية الكاملة، (مرجع سابق) ، ج١، ص ٤٢ .

[٤] المصدر نفسه، ج١، ص ٤٣ .

[٥] المصدر نفسه، ج١، ص ٤٤ .

تحذِّرني من قومِها التُّركِ (زينبُ)   وتُعجمُ في وصفِ اللُّيوثِ (وتُعربُ)(١)

ثم يسهب بعد ذلك في وصف الحالة في بحر الروم ومنعة السواحل العثمانية، وحينما يعود إلى الحديث عن الفتاة التركية المتطوعة يعمد إلى التصريع في البيت ٩٣ حيث يقول:

ومـا راعَني إلا لواءٌ (مخضَّبٌ)   هنـالِكَ يحميه بنـانٌ (مخضَّبُ)(٢)

وينتقل بعد ذلك الى الحديث عن مضيق ملونا، وحين يصل الى وصف مشهد استشهاد الحاج عبد الأزل باشا في البيت ١٣١ يعمد إلى التصريع ويقول:

وأشمطٌ سوّاسُ الفوارسِ (أشيَبُ)   يسيرُ به في الشّعْبِ أشمطُ (أشيَبُ)(٣)

وفي قصيدة أخرى بعنوان " استقبال" نجد الشاعر يمهد للغرض الرئيسي بمقدمة تتكون من سبعة أبيات يتحدث فيها عن عظمة مصر وآثارها، ثم ينتقل بعد ذلك إلى المحور الرئيسي، وهو استقبال الطيارين القادمين من الآستانة بعد استشهاد زميليهما في رحلة سابقة، ويقول :

عادَ الزمانُ ، فأعطى بعدما (حَرَما)   وتابَ في أُذُنِ المحزونِ، (فابتَسَما)(٤)

ونراه في قصيدة "مرقص" يسهبُ في ٤٧ بيتاً في وصف مرقص أقيم بسراي عابدين، ثم ينتقل إلى محور جديد وهو ذكر الممدوح وشكره على نعمه ويوظف التصريع للتنبيه على هذا الانتقال، ويقول :

يا ابنَ خيرِ (أبْ)   يا أبا (النُّجُبْ)(٥)

وفي قصيدة "أنس الوجود" يخاطب الشاعر المستر روزفلت مشيداً بالآثار المصرية القديمة، ثم ينتقل في البيت ١٧ إلى مخاطبة الآثار، وقد وظف الشاعر التصريع للتنبيه على هذا الانتقال في الخطاب، وفي هذا يقول :

---

(١) المصدر نفسه، ج١، ص ٤٥

(٢) المصدر نفسه، ج١، ص ٤٨

(٣) المصدر نفسه، ج١، ص ٥٠

(٤) المصدر نفسه، ج١، ص ٢١٥.

(٥) المصدر نفسه، ج٢، ص ١٦

يا قصوراً نظرتُها وهي (تُقضى)   فسكبتُ الدموعَ، والحقُّ (يُقضى)[١]

ونجد الظاهرة نفسها في قصيدة أخرى بدأ الشاعر بمخاطبة الليل، والشكوى من سكون نجومه، ثم عمد إلى التصريع في البيت ١٤ حين انتقل إلى مخاطبة الطير، فنراه يطلب منه أن يبث له شكواه فيقول :

يا طيرُ، بثَّ أخاك (ما يجري)   إنّا كِلانا موضعٌ (السِّرِّ)[٢]

وفي رثائه لحافظ إبراهيم يتمنى الشاعر أن يكون صديقه هو السابق لرثائه، ثم ينتقل إلى وصف مدينة الاسكندرية التي نظمت فيها القصيدة ثم يسألها: "ماذا حشدت من الدموع لحافظ". وقد جاء التصريع منبهاً على هذه النقلة في البيت ٢٢ حيث يقول:

إسكندريةُ يا عروسَ (الماءِ)   وخميلةَ الحكماء و(الشعراءِ)[٣]

وقد بدأ الشاعر قصيدته التي أنشأها في حفلة افتتاح منشآت الجامعة المصرية بالإشادة بالملك فؤاد الأول، ثم انتقل في البيت ٣٤ إلى الحديث عن أهمية العلم في بناء الحضارة، ولذلك جاء بالتصريع ليهيئ المتلقي لهذه النقلة :

أرأيتَ ركنَ العلمِ كيفَ (يُقامُ)   أرأيتَ الاستقلالَ كيفَ (يُرامُ)[٤]

وفي قصيدة "فتية الوادي" يشيد الشاعر بالشباب الذين نهضوا بمشروع "القرش"، ثم ينتقل في البيت ٣٠ إلى تقديم النصح للجيل الصاعد وقد هيأ المتلقي بتصريع داخلي لهذه النقلة:

أيها الجيلُ الذي نرجو (لغدْ)   غدُكَ العزُّ ودنياكَ (الرَّغدْ)[٥]

وفي قصيدة "غاندي" يبدأ الشاعر بمخاطبة الشعب المصري، وتعريفهم بمآثر الزعيم الهندي، ثم ينتقل في البيت ٢٤ إلى مخاطبة غاندي وإهدائه سلام مصر كافة، وفي هذا يقول :

ســـــلامُ النيل يا (غَندي)   وهذا الزَّهرُ من (عِندي)[٦]

---

[١] المصدر نفسه، ج٢، ص ٥٨

[٢] المصدر نفسه، ج٢، ص ١٢٨

[٣] المصدر نفسه، ج٣، ص ٢٣

[٤] المصدر نفسه، ج٤، ص ١٢ .

[٥] المصدر نفسه، ج٤، ص ٣٧ .

[٦] المصدر نفسه، ج٤، ص ٨٤

١-٢ إبراز الدور الدلالي للألفاظ :

يرى إيخنباوم أن وجود الألفاظ ضمن الوحدات الإيقاعية يعمل على إبرازها وإبراز دورها الدلالي في النص الشعري[١] . ويتمثل هذا الدور الدلالي في تشابه عناصر مختلفة جداً، أو اختلاف عناصر متشابهة جداً، ولا سيما إذا وجدت في مواضع وزنية متطابقة؛ ولا شك أن القافية الحرة تقوم بهذا الدور التوحيدي، فاشتراك الألفاظ في عناصر صوتية متشابهة يستلزم تدافع معانيها المعجمية في تقابل حي، في حين أنها لا تمتلك إمكانية الاشتراك خارج النص، وتتضح هذه الطبيعة الدلالية للقافية من خلال تجنب الألفاظ المكررة، أي: بازدواج الصوت والمعنى، وإنما يعمد إلى ألفاظ متباينة المعاني تشترك في عناصر صوتية متماثلة، وهذا يضاعف من إمكانيات التجاورات الدلالية[٢] .

وقد لاحظنا أن ظاهرة الترصيع تساهم بشكل فاعل في إبراز الدور الدلالي للألفاظ بوصفها قافية داخلية حرة، فكثيراً ما تعقد الألفاظ المرصعة علاقة دلالية خفية فيما بينها، نذكر من ذلك قول شوقي :

فلتحيَ (مِلَّتنا) ، فلتحيَ (أمَّتنا)   فليحيَ (سلطانُنا) فليحيَ عبّاسُ[٣]

لقد تدرج الشاعر تدرجاً تنازليا مبينا الأولويات في نظره، فالمصلحة العظمى هي خدمة الدين الإسلامي، ثم جعل مصلحة الأمة في المرتبة الثانية، وجعل خليفة المسلمين في المرتبة الثالثة؛ لأن مصلحة الأمة مقدمة على مصلحته، ثم انتقل إلى مصلحة المسؤول المباشر وهي آخر المراتب، في حين أنه لم يخص نفسه بمرتبة. فلو لم يعمد الشاعر إلى جمع هذه الألفاظ المتماثلة صوتياً لما نجح في توليد هذه التجاورات الدلالية المعبرة عن فكر الشاعر.

وفي قصيدة "انتصار الأتراك في الحرب والسياسة" يصف شوقي الجنود العثمانيين بقوله :

قُوّادُ (معركةٍ) وُرّاد (مهلكةٍ)   أوتادُ (مملكةٍ)، آسادُ محتربِ[٤]

---

[١] إيخنباوم – نظرية المنهج الشكلي ، في كتاب نظرية المنهج الشكلي ، (مرجع سابق) ، ص٥٩،٦٠.

[٢] جونسون ، بارتون – دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر ، (مرجع سابق)، ص ١٥١ .

[٣] أحمد شوقي – الأعمال الشعرية الكاملة ، (مرجع سابق)، ج٤، ص ٤٣ .

[٤] المصدر نفسه، ج١، ص٦٣.

لقد جمع الشاعر في هذا الترصيع بين المعركة، والمهلكة، والمملكة، فكأنه يقول: إن بلوغ المجد وإقامة الممالك الراسخة لا يتم إلا بعد خوض غمار المعارك، وتعريض الروح للمهالك، فالعلاقة بين هذه الألفاظ ليست صوتية فحسب، وإنما هي علاقة دلالية متينة بالدرجة الأولى.

وفي مثال آخر يقول :

عَنَّتْ لنا (أُصُلا) تغري بنا (أَسَلا) مهزوزةً (شَكَلا)، مشروعةً تيها[1]

يجمع الشاعر في هذا البيت بين جمال الطبيعة وجمال المرأة، فوقت الأصيل يمثل جمال الطبيعة، أما جمال المرأة فقد عني الشاعر بمظهريه: المظهر الأول : هو الجمال المادي المتمثل في الخد الأسيل، والمظهر الثاني: هو الجمال المعنوى المتمثل في الدلال، وبذلك يوحد الشاعر بين جمال الطبيعة وجمال المرأة من جهة، كما وحد بين الجمال المادي والجمال المعنوي في المرأة من جهة أخرى. فالطبيعة هي رمز النقاء والطُّهر في هذا العالم، ولذلك عندما جمع الشاعر بين الطبيعة والإنسان جعل منه كائناً مثالياً يحاكي نقاء الطبيعة.

ونلمس هذه الصورة المثالية في بيت آخر يقول فيه :

صوني جمالَكِ عنّا إنَّنا بشرٌ من التُّراب، وهذا الحسنُ روحاني

أو فابتغي (فَلَكا)، تأوينه (مَلَكا) لم يتخذْ (شَرَكا)، في العالم الفاني[2]

إن هذه المرأة التي يتحدث عنها الشاعر ذات صفات مثالية، لذا لا يمكن أن تكون من بنى البشر، ويطلب منها أن تصون جمالها، ثم يأتي بالألفاظ: فَلَك، مَلَك، شَرَك، مرصعة. ولا غرو أن "الفلك" الذي يتحدث عنه الشاعر هو رمز للعزلة عن هذا العالم المادي الترابي، أما "المَلَك" النوراني، فهو النقيض لذلك العالم، اما "الشرك" فهو حبل التواصل بين النوراني والترابي، ولكن هذا الحبل جاء في البيت مقطوعاً؛ لأن هذا الملك لم يتخذ شركا في العالم الفاني الذي يدنس الجمال، ويفنيه بالموت.

---

[1] المصدر نفسه، ج٢، ص ١٤٥ .

[2] المصدر نفسه، ج٢، ص ١٤٢ .

ولا تقتصر وظيفة إبراز الدور الدلالي للألفاظ على القوافي الحرة المتمثلة في الترصيع، وإنما تشمل كذلك القوافي المتنوعة، وسنتبين ذلك من خلال مناقشة البيت الأخير من موشح "صقر قريش"، ويتكون من دور وقفل يقول فيهما :

كم قُبورٍ زُيِّنتْ جيدَ (الثَّرى) تحتَها أنجسُ من مَيْتِ (المجوسْ)

كان من فيها وإنْ جازوا (الثَّرى) قبلَ موتِ الجسمِ أمواتَ (النُّفوسْ)

وعظامٌ تتزكى (عَنْبَرا) من ثَناءٍ صِرْنَ أغفالَ (الرُّموسْ)

فاتَّخِذْ قبرَك من ذكرٍ (فما) تبنِ من محمودِهِ (لا يطمسِ)

هبكَ من حِرْصٍ سَكَنْتَ (الهَرَما) أينَ بانيهِ المنيعُ (الملمسِ)[1]

لقد قامت البنية الدلالية في هذا البيت على الثنائية الضدية بين البقاء والفناء. والبقاء في نظر الشاعر نوعان: بقاء مادي، كبقاء الرمال، ورسوخ الأهرام، وبقاء معنوي يتمثل في الذكر الحسن بعد الموت. أما الفناء فهو نوعان أيضاً : فناء مادي ويتمثل في موت الجسد، وفناء معنوي يتمثل في موت النفس، فالبيت قائم على محورين رئيسيين هما البقاء والفناء، ويتفرع كل منهما إلى محورين فرعيين هما : المادي والمعنوي، ولكن كيف ساهمت علاقات التماثل وعلاقات التقابل الصوتية في إبراز هذه الثنائية الضدية؟

نلاحظ أن الشاعر قد جمع في قوافي القسم الأول من الدور بين ثلاث قرائن متماثلة صوتيا هي : الثرى مكررة، وعنبرا، كما أنه قد جمع في قوافي القسم الثاني من الدور بين ثلاث قرائن متماثلة صوتياً هي : المجوس، والنفوس، والرموس، وقد سادت علاقة التماثل الدلالي بين قرائن كلا القسمين. فالثرى يمثل البقاء المادي، أما العنبر ويقصد به الذكر الحسن يمثل البقاء المعنوي، وباجتماع القرينتين يتكون المحور الرئيسي الأول، ونقصد به البقاء بنوعيه. وإذا انتقلنا إلى قرائن القسم الثاني من الدور فسنجد أن القرينة الأولى "المجوس" قد عبرت عن الفناء المادي والمعنوي معا؛ لأن الشاعر يتحدث عن ميت حقيقي، وهذا هو الفناء المادي ، لكن هذا الميت كانت قد ماتت نفسه قبل موت جسده، وهذا هو الفناء المعنوي، أما القرينة الثانية "النفوس" ، فقد عبرت عن الفناء

---

[1] المصدر نفسه، ج٢، ص ١٧٨ .

المعنوي؛ لأن الموت أضيف إليها، في حين أن القرينة الثالثة "الرموس" عبرت عن الفناء المادي؛ لأنها موضع فناء الجسد؛ وبذلك تكون قرائن القسم الثاني من الدور قد كونت المحور الرئيسي الثاني، ونقصد به الفناء بنوعيه.

وإذا كان الشاعر قد أقام علاقة تقابل بين نظامي التقفية، فإن هذا التقابل الصوتي قد عبر عن تقابل دلالي ، "فالثري" يمثل البقاء المادي وهو يقابل المجوس التي تمثل الفناء المادي والمعنوي معا، أما "الثرى" الثانية فتقابل "النفوس" التي تمثل الفناء المعنوي، والعنبر يمثل البقاء المعنوي يقابل "الرموس" التي تمثل الفناء المادي.

وقد عزز القفل هذه العلاقات ، فالشاعر يتحدث عن الذكر، وهو بالطبع يمثل البقاء المعنوي، أما القرينة الثانية فهي الهرم الذي يمثل البقاء المادي، وبذلك يتكون محور البقاء بنوعيه، أما الطمس ويعني : فناء الذكر فيمثل الفناء المعنوي، واللمس الذي قد يسبب أدنى درجات الضرر الجسدي فيمثل الفناء المادي، ولذلك وقى الفراعنة أنفسهم من أيدي العابثين بهذه البروج المشيدة رغبة في البقاء الأبدي، وتكون كلتا القرينتين المحور الرئيسي الثاني، وهو محور الفناء بنوعيه. وقد سادت علاقة التقابل بين المحورين في القفل على المستويين الصوتي والدلالي، فالذكر الحسن بقاء معنوي، يقابل طمس الذكر، وهو فناء معنوي، والهرم بقاء مادي، يقابل موت منيع الملمس وهو فناء مادي. ولا يمكن القول : إن هذا التوافق العجيب بين المستويين الصوتي والدلالي هو من قبيل المصادفة، وإنما يدل على وجود بنية نصية تجمع المستويات اللغوية جميعا في هيكل تجريدي، وأي فصل بين هذه المستويات يعني هدم البنية النصية.

١-٣ تدليل المعنى.

يرى بعض الباحثين أن ظاهرة التصدير قد جسدت قانون التناسب بين عناصر الشعر الأربعة وهي : (الوزن، والقافية، والمعنى، واللفظ) بصورة متوازنة، ودقيقة، معتمدة تحقيق بنية البيت المغلقة التامة، حرصاً على تجسيد صورته التركيبية الموروثة، وإن ظل عنصر الوزن التجريدي يفرض سلطته الخفية على بقية العناصر، في محاولة لتكييفهما ووصفها في إطار طبيعي متجانس[1] . وبالإضافة إلى تجسيد ظاهرة "التصدير" قانون التناسب، فإنها تعمل على تركيز الاهتمام في البيت، "فاللفظ المعتمد في التصدير

---

[1] علوي الهاشمي – قانون التناسب بين بنية الإيقاع والتركيب اللغوي، الحياة الثقافية، عدد ٤٥، تونس، ١٩٨٧م، ص ٨٢-٩٩، ص ٩١.

هو بمثابة اللفظ الجامع للمعنى. في لفظ التصدير يتولد المعنى، وفيه يتبلور إذا كان اللفظ الأول منه يحتل صدارة البيت، أو صدارة العجز، وينتهي إليه مجمل المعنى إذا كان اللفظ الأول منه في آخر الصدر أو في منزلة غير معينة، فالتصدير عملية رصد ينطلق فيها الشاعر في المقطع ليصيب هدفه من إحكام البيت على وجه مخصوص مبنى ومعنى"[١] .

لكن عملية رصد المعنى قد تفضي إلى تدليل المعنى ، أو تبيينه، أو تقابله وسنتناول في هذه الفصلة تدليل المعنى ونعني به التأكيد وتوليد الحكمة للتدليل على قضية ما يؤمن بها الشاعر، فمن ذلك قوله متعجباً من طلب الإنسان للحياة وملاحقة خطى الموت له:

والمرءُ في (طلبِ) الحياةِ طويلةً ... وخُطى المنيَّةِ من وراءِ (طِلابِهِ)[٢]

إن الجامع المشترك بين هاتين الصورتين المتقابلتين هما اللفظتان: طلب وطلابه لكن الشاعر عمد إلى وضع كل لفظة منهما في سياق مناقض للسياق الآخر، فالصورة الأولى ترمز إلى الأمل، في حين أن الصورة الثانية ترمز إلى حتمية الفناء.

وتصدق الملاحظة نفسها في رثائه لرياض باشا حيث قال :

يزيدُ الشَّيبُ نفسَكَ من (حياةٍ) ... إذا نقَصَتْ مع الشَّيبِ (الحياةُ)[٣]

فالمفارقة هنا بين صورتين : الصورة الأولى تمثل تشبث الإنسان بالحياة كلما تطاول به العمر في حين أن الصورة الثانية تمثل نقصان الحياة كلما كثر الشيب، وقد عمل "التصدير" على عقد علاقة خفية تبدو معقولة بين هاتين الصورتين المتناقضتين.

وفي مثال آخر يقول :

شرُّ عيشِ الرجالِ ما كان (حُلْما) ... قد تُسيغُ المنيَّةَ (الأحلامُ)[٤]

لقد جاء الشاعر بالشطر الثاني المحتوي على قرينة التصدير الرئيسية مدللا على قضيته، فالأحلام تزين العيش، كما أنها تزين الموت أيضاً، وبذلك يعمل "التصدير" على عقد علاقة تشبيه خفية بين السعي وراء تحقيق الحلم الكاذب والموت.

---

[١] محمد الهادي الطرابلسي – خصائص الأسلوب في الشوقيات، (مرجع سابق)، ص ٩٢ .

[٢] أحمد شوقي- الأعمال الشعرية الكاملة، (مرجع سابق)، ج٣، ص ٣٤ .

[٣] المصدر نفسه، ج٣، ص ٤٣ .

[٤] المصدر نفسه، ج١، ص ٢٤٢ .

والخلاصة أن عملية رصد المعنى تفضي في آخر البيت إلى توليد حكمة بليغة أو مثل سائر يعكس خبرة واسعة بالحياة، لكن هذه العملية لا تقتصر على التصدير وحده، فقد ساهم كل من ظاهرة "التذييل" وظاهرة "الترديد" في تكوين هذه الدلالة، فمن الممكن أن تقوم عدة ظواهر أسلوبية بتوليد الدلالة ذاتها، كما أن الظاهرة الأسلوبية الواحدة قد توحي بأكثر من دلالة؛ لذلك استخدم شوقي أسلوب التذييل للتدليل على القضايا المهمة التي يسعى إلى نشرها بين جمهور المتلقين، ويستخدم هذا الأسلوب في المواطن الجامعة؛ لأنها تجمع مستويات ثقافية متنوعة، وينتج عن ذلك تدليل الفكرة لدى المثقفين، واستمرارية التوصيل – من خلال التكرار – لدى منخفضي الثقافة. وقد لاحظنا أن شواهد التذييل قد وجهت إلى جمهور كبير من المتلقين دون تحديد فئة معينة، فمن ذلك خطاب شوقي للأمة الإسلامية :

أمـــمَ الـهـلالِ مقالةً من (صادقٍ) ... (والصــدقُ) أليقُ بالرجالِ مَقالا

متلطفٍ في (النُّـصح) غيرِ مجادلٍ ... (والنُّصحُ) أضيعُ ما يكونُ جِدالا

من عادةِ الإسلامِ يــرفــعُ عـامِلاً ... ويســوِّدُ المقـدامَ والـفعّالا[1]

ونلاحظ أن عجزيّ البيتين الأول والثاني قد جاءا بحكم كلي منفصل عما قبله، لكنه مرتبط في الوقت نفسه بالصدرين من خلال تكرار القرينتين الصدق، والنصح، أي يمكن القول؛ إنهما جاءا مدللين لما يسبقهما.

وقد ساهمت ظاهرة "الترديد" في تدليل المعنى، وخيرُ مثال على ذلك قول شوقي:

وطنـــي لو شُــغلتُ (بالخلدِ) عنه ... نازعتني إليه في (الخلدِ) نَفْسي[2]

لقد كرر الشاعر لفظة الخلد في الشطر الثاني على الرغم من أن المعنى يستقيم دون تكرارها، وقد يقول قائل : إن الشاعر قد اضطر لتكرار اللفظة حتى يستقيم الوزن. ولكن هل جاءت هذه اللفظة المكررة حشوا خالياً من أية دلالة؟ إن لفظة الخلد تمثل عالم المثل لدى الشاعر، في حين أن العالم هو موطن الخطيئة، لكن الشاعر يستثني من هذا العالم وطنه، ثم يقوم بعقد مقارنة غير مباشرة بين الوطن والخلد، وقد تبدو هذه المقارنة مبالغاً فيها، ولكن الشاعر يؤكد مشروعية هذه المقارنة بأن يكرر طرفيها مرة ثانية

---

[1] المصدر نفسه، ج١، ص ١٨٧ .

[2] المصدر نفسه، ج٢، ص ٤٦ .

ويجعل الغلبة للوطن. ولو كان هذا التكرار حشواً بسبب ضغط عنصر الوزن خالياً من الدلالة لما سار هذا البيت عن ألسنة الملايين من أبناء العربية.

١-٤ تبيين المعنى.

يذكر كل من ويليك ووارين أن الإيقاع يدفعنا إلى أن نعي النص بطريقة أفضل؛ فهو يبرز السمات، ويحكم الربط بين الأجزاء، وينحو نحو التدرج، ويوحي بالتناظر، وينظم الكلام[١] . كما يساعد على توحيد التجربة الفنية والربط بينها، فإذا لم يتم تذكر ما حدث من قبل، وتلمس التكرار في مجالات متعددة لبدا كل شيء جديداً وهذا بالطبع يشتت الانتباه؛ لذلك يجب أن تعرض العناصر بوضوح يكفي لاختزالها في الذاكرة، واستبقائها في المخيلة، ومن الممكن أن تبنى عناصر جديدة أخرى حول نواة التشابه[٢] . وهذا يوصلنا إلى الوظيفة الرابعة من وظائف الإيقاع الداخلي فقد يعمد الشاعر إلى ذكر القرينة الأولى، ثم يعمل على إنماء المعنى، وتطويره، من خلال إيراد قرينة ثانية تكون نواة مركزية لعملية النمو، ورصد المعنى، وقد لمسنا هذه الوظيفة الدلالية في ظاهرتين هما: "التصدير" و "الترديد".

رأينا في وظيفة التصدير الأولى كيف وظفت هذه الظاهرة الإيقاعية للتدليل على القضايا الملحة على ذهن الشاعر، مما ساهم في توليد الحكمة، أما الآن فنحن أمام وظيفة أخرى لا تهدف إلى تدليل المعنى، وإنما تعمل على إنماء المعنى وتطويره فإذا به يكتمل عند القرينة الثانية، فمن ذلك قول شوقي يخاطب العام الجديد :

يقولون يا عامُ : قد(عُدتَ)لي فيا ليتَ شعري بماذا (تَعودْ)؟[٣]

لقد أفادت القرينة الأولى "عدت" حلول العام الجديد، إلا أن الشاعر، قد طور المعنى، وأبدى تعجبه من حركة الزمن التي تعيد المآسي نفسها، ويسأل العام الجديد عن الشيء الجديد الذي قد عاد به، وقد ضمن هذا السؤال القرينة الثانية "تعود" وهي بالطبع النواة المركزية لهذا السؤال.

وفي مثال آخر يقول شاكياً للسيد المسيح عليه السلام :

---

[١] ويليك ، رينيه، وارين، أوستن – نظرية الأدب ، (مرجع سابق)، ص ٢٢٤ .

[٢] ستولينتز ، جيروم – النقد الفني ، (مرجع سابق)، ص ١٠٠، ٣٥٥، ٣٥٦ .

[٣] أحمد شوقي – الأعمال الشعرية الكاملة ، (مرجع سابق)، ج٢، ص ٣٠ .

يا حاملَ (الآلامِ) عن هذا الورى كَثُرت عليه باسمِك (الآلامُ)

أنتَ الذي جعلَ العبادَ جميعَهم (رحِماً)، وباسمِك تُقطعُ (الأرحامُ)[(١)]

فقد ابتدأ الشاعر خطابه بقوله : يا حامل "الآلام"، والآلام في الشطر الأول تمثل القرينة الأولى، ثم عمد إلى تكرار القرينة ذاتها في الشطر الثاني لا للتأكيد وإنما ليبني عليها فكرة جديدة هي توالي المصائب على البشرية تحت شعار الدين، ونلمس الظاهرة نفسها في البيت الثاني، فالمسيح دعا إلى السلام والتآخي فالعباد رحم، لكن الشاعر يورد القرينة الثانية الأرحام ليعبر عن تصارع العباد، وتقطيع الأرحام، تحت شعار الدين أيضاً.

وقد ساهمت ظاهرة "الترديد" في تشكيل هذه الوظيفة الدلالية، من خلال تكرار اللفظ ليناط به حكم آخر، فاللفظ المكرر يساهم في نمو المعنى، كقول شوقي في الشجاعة:

رُتَبُ (الشَّجاعةِ) في الرجالِ جلائلٌ وأجلُّهنَّ (شجاعةُ) الآراءِ[(٢)]

فلفظ الشجاعة في الشطر الأول عامة، ولكن حينما كررت في الشطر الثاني أناط الشاعر بها حكماً جديداً، ونقصد بالحكم الجديد التخصيص من خلال إضافتها إلى الآراء، فأعظم مراتب الشجاعة، الشجاعة الأدبية، وهي تفوق شجاعة الفؤاد.

ومن ذلك أيضاً قوله :

ولمْ أرَ بعدَ (قدرتِه) تعالى (كمقدرةِ) ابنِ آدمَ إنَّ أرادا[(٣)]

فالقدرة، في الشطر الأول، خاصة بالذات الإلهية، أما المقدرة في الشطر الثاني فخاصة بالمخلوق البشري.

١-٥ تقارب المعنى.

يرى ياكبسون أن الترتيب في توازيات داخل أزواج من الأبيات أو الأشطر يجعلنا نعنى أكثر بأية مشابهة أو اختلاف، أي: أن هذا الترتيب يسند إلى كل مشابهة وإلى كل اختلاف قيمة خاصة، فنلمس مباشرة العلاقة بين الشكل الخارجي والدلالة، ونشعر بأننا بحاجة إلى تقديم حل، ولو كان لا شعورياً، وهذا يدفعنا إلى التساؤل : بماذا يتم ربط

---

(١) المصدر نفسه، ج١، ص ٢٣٤ .

(٢) المصدر نفسه، ج٣، ص ٢٥

(٣) المصدر نفسه، ج٤، ص ١٦

البيتين أو الشطرين المتوازيين؟ هل يقوم الربط على تقارب المعنى أم على تقابله؟ ولو لم يتم الجمع بين هذه التوازيات لما استطاعت أن تولد في ذهن المتلقي هذه الأفكار من تلقاء نفسها[1] .

إن هذا الرأي يشير إلى وظيفتين جديدتين للإيقاع الداخلي هما:

التعبير عن تقارب المعنى، والتعبير عن تقابل المعنى، وسنقتصر في هذه الفصلة على الوظيفة الأولى، وسنرجئ الحديث عن الوظيفة الثانية إلى الفصلة التالية. في البداية نقول : إن تقارب المعنى يعني تشابهه وتوافقه لا تكراره، لأن المعنى لا يتكرر إلا بإعادة المتوالية التركيبية في السياق نفسه، وقد اقتصرت هذه الوظيفة الدلالية على ظاهرة إيقاعية واحدة هي التوازي النحوي الثنائي، أو ما يعرف "بالموازنة"، وقد لاحظنا أن الشاعر يعمد إلى توظيف هذه الظاهرة حينما يتطرق لذكر القائد المثالي؛ ولذلك يأتي بالتوازي الثنائي لاستيفاء صفاته، ومن ذلك قوله مادحاً النبي صلى الله عليه وسلم:

(البدرُ دونَكَ في حُسنٍ وفي شَرَفٍ) (والبحرُ دونَكَ في خيرٍ وفي كَرَمِ)[2]

لقد جاء في الشطر الأول ذكر الجمال وعلو المكانة، ثم جاء في الشطر الثاني بما يوافقه من العطاء والكرم، ويمكن أن نقول : إن الشطر الأول عبر عن جمال الذات، أما الشطر الثاني فقد عبر عن خدمة المجتمع، وهذا توافق فريد بين الذات والمجتمع.

وفي بيت آخر يخاطب الشاعر آل البيت :

(بيضُ الوجوهِ، ووجهُ الدَّهرِ ذو حَلَكٍ) (شُمُّ الأنوفِ، وأنفُ الحادثاتِ حَمي)[3]

ونلاحظ أن قوله "بيض الوجوه" يوافق قوله : "شم الأنوف" ؛ لأن مظاهر النعيم البادية عليهم لم تكن ناتجة عن خنوع وترف، فهم لا يقبلون الضيم والهوان، والتوافق باد كذلك بين قوله: "ووجه الدهر ذو حلك" وقوله "وأنف الحادثات حمى" لأن كلا القولين يشير إلى تأزم الموقف.

ويقول أيضاً مادحاً العمثانيين :

---

[1] ياكبسون، رومان – قضايا الشعرية، (مرجع سابق)، ص ٤٦-٤٨، ٥٤، ٧١، ١٠٦ .

[2] أحمد شوقي – الأعمال الشعرية الكاملة، (مرجع سابق)، ج١، ص ٢٠٠ .

[3] المصدر نفسه، ج١، ص ٢٠٧

(أفي كل آنٍ تغرسون، ونجَتني) (وفي كل يومٍ، تفتحونَ، ونكتُبُ)[1]

إن فتح البلدان لا يكون بالسيف فحسب، ولذلك يذكر شوقي الغرس ويقصد به الاعمار، فالتوافق باد بين القوة والاعمار، كما أن الكتابة التي يتحدث عنها هي الشكر، ولا يكون إلا بعد جني المنافع والا كان تملقاً، فالتوافق ظاهر أيضا بين قوله : "نجتني" وقوله : "نكتب".

ونلمس هذا التوافق بين القوة والإعمار في قول شوقي يمدح السلطان عبد الحميد:

(فأنتَ غمامٌ، والزمانُ خميلةٌ) (وأنتَ سِنانٌ، والزمانُ قناةُ)[2]

ففي قوله: "فأنت غمامٌ والزمان خميلةٌ "إيحاءٌ بسياسة الإعمار، أما العبارة الثانية "وأنت سنانٌ، والزمانُ قناةُ" فتدل على القوة، ولا غرو أن القوة تحمي ما يشاد ويُعمر من أيدي المعتدين.

ويذهب شوقي كذلك إلى عقد موافقة بين الدين والسياسة في قوله مادحا الخليفة محمد رشاد الخامس :

يا ابنَ الخواقينَ الثلاثينَ الأُولى قد جمَّلوا الإسلامَ فوقَ جمالِهِ

(المبلغينَ الدينَ ذروةَ سعدِهِ) (الرافعينَ الملكَ أوجَ كمالِهِ)[3]

لقد وافق الشاعر في هذا التوازي الثنائي بين الدين والسياسة، وذلك من خلال امتزاجهما في فكرة الخليفة، فالخليفة رمز وحدة المسلمين وحامي حمى الإسلام، وهو خليفة الله في أرضه، لكنه يمثل أيضاً السلطة السياسية في الدولة.

١-٦ تقابل المعنى.

رأينا في الفصلة السابقة اقتصار وظيفة تقارب المعنى على ظاهرة إيقاعية واحدة هي التوازي الثنائي أو ما يعرف "بالموازنة"، أما وظيفة تقابل المعنى فمن الممكن أن تتولد عن مجموعة من الظواهر الإيقاعية: كالجناس، والتوازي الثنائي أي:"الموازنة"،

---

[1] المصدر نفسه، ج١، ص ٥٠ .

[2] المصدر نفسه، ج١، ص ٩٦ .

[3] المصدر نفسه، ج١، ص ١٧٠ .

والتصدير والترديد. لكن علينا أن نميز بين نوعين من التقابل الدلالي؛ لأن القرائن المتقابلة دلالياً تنحو منحيين، فإما أن يتكامل المتقابلان وإما أن يتضادا.

أولاً : تكامل المتقابلين :

ينبه الإمام عبد القاهر الجرجاني في أكثر من موضع على أن جمال الجناس لا يرجع إلى تكرار الجرس الصوتي فحسب، وإنما يرجع كذلك إلى نصرة المعنى[١] ، لكن البلاغيين توقفوا عند هذه الإشارات، ولم يشرحوا المقصود بنصرة المعنى أي:أنهم لم يحددوا دلالة الجناس أو وظيفته الرئيسية في النص، وقد ذهبنا إلى أن للجناس وظيفة دلالية هي : التعبير عن تقابل المعنى، وهذا يعني أن الجناس ينحو منحيين فإما أن يتكامل المتقابلان وإما أن يتضادا ونعني بالتكامل : أن القرائن المتقابلة تعمد إلى الالتقاء والتفاعل معاً لتشكيل نظام ما، فمن ذلك قوله :

(والدينُ) ليسَ برافعٍ مُلْكاً إذا ... لم يبدُ (للدُّنيا) عليه نِظامُ[٢]

فقد يبدو للوهلة الأولى أن القرينتين "الدين" و "الدنيا" متضادتان في حين أنهما متكاملتان ؛ لأن الملك يقوم على أسس عقدية تمثل الجانب المعنوي، وأسس دنيوية تمثل الجانب المادي، وإن غياب أحد القطبين يفضي إلى خلل في نظام الدولة؛ ولذلك يجب أن تترجم تعاليم الدين إلى سلوك اجتماعي يمارسه أفراد المجتمع في شتى مظاهر الحياة.

ويظهر التكامل أيضاً بين السبب والنتيجة كقوله :

من ليس في رَكْبِ الزَّمانِ (مُغبَّرا) ... فاعْدُدْه بينَ (غوابرِ) الأقوامِ[٣]

فعدم التغيير الذي يدل على حياة الركود، يتكامل مع غبور الذكر، ومن ذلك أيضاً قوله في رثاء أمه :

توارَدَ والنّاعي، فأوجستُ رنَّةً ... (كَلاما) على سمعي، وفي كَبدي (كَلْما)[٤]

فالتكامل هنا بين الكلام والكلم، فنبأ الموت أي : الكلام سبب للكلم أي: الجرح.

---

[١] الجرجاني – أسرار البلاغة ، (مرجع سابق)، ص ٥ ، ٧ .

[٢] أحمد شوقي – الأعمال الشعرية الكاملة، (مرجع سابق)، ج١، ص ٢٢٧ .

[٣] المصدر نفسه، ج٤، ص ١٧

[٤] المصدر نفسه، ج٣، ص ١٤٦

ومثلما أدى التوازي الثنائي أي : "الموازنــة" وظيفـة التعبير عن تقارب المعنـى، عمل كذلك على التعبير عن تقابل المعنى، وقد ساهم من خلال تكامل المتقابلين في إبــراز صورة الممدوح المثالية، كقوله مادحاً الرسول صلى الله عليه وسلم:

(في كلِّ نفسٍ من سُطاكَ مهابــةٌ) (ولــكـلِّ نـفسٍ في نَداك رجاءُ)[1]

فالسطوة صفة سلبية يقابلها الندى وهو صفة إيجابية، لكـن السطوة تمـارس لـردع المعتدي، ولذلك ذكر المهابـة التـي تعـد الـرادع النفسـي، وهكذا تسـخر القـوة لحفظ أمـن المجتمـع الخـارجي، أمـا النـدى فيعمـل علـى إذابـة الطبقـات الاجتماعيـة، والقضـاء علـى الصراع القائم بينها، فيتحقق الأمن الداخلي.

وقد أفاد التوازي الثنائي التكامل بين عناصر المكان، كقول شوقـي:

(البـــرُّ ليـــس لكم في طولِه لَجُمُ) (والبحرُ ليس لكم في عُرْضِهِ شرُعُ)[2]

لقد دل التكامل بين هاتين العبارتين على تقاعس الشعب المصري عن إعداد العـدة للذود عن حمى الوطن سواء في مجال القوة البرية أم القوة البحرية. ويظهر التكامل أيضاً بين عناصر الزمن كقوله :

(علا الصعيدَ نهارٌ كلُّـــه شَجَــنٌ) (وجَلَّلَ الـريفَ ليـلٌ كـلُّه سُهُدُ)[3]

وقد دل التكامل بيـن هـاتين العبـارتين علـى الحـزن الدائـم علـى الفقيـد ليـل نهـار، ويظهر التكامل أيضاً بين عناصر الحركة كقوله يصف فلول اليونانيين :

(إذا صَعَدَتْ، فالسَّيفُ أبيضُ خاطِفٌ) (وإن نزلتْ، فالنّارُ حمراءُ تلهَبُ)[4]

فقد دلت هاتان العبارتان علـى تربـص المـوت بـالفلول الهاربـة سـواء أصعدت أم نزلت ويظهر التكامل كذلك بين المادي والمعنوي كقوله واصفاً الموت:

---

[1] المصدر نفسه، ج١، ص ٣٦ .

[2] المصدر نفسه، ج١، ص ١٥٦ .

[3] المصدر نفسه، ج٣، ص ٦٢ .

[4] المصدر نفسه، ج١، ص ٥٠ .

(وشـفاءُ هذي الروحِ من آلامِـها)　　　(ودواءُ هـذا الجسمِ من أوصابِهِ)[١]

إن هاتين العبارتين تدلان على راحة الجنس البشري بعد الموت سواء أكانت الراحة معنوية وتتمثل في راحة الروح، أم كانت راحة مادية وتتمثل في انقطاع آلام الجسد.

ثانياً : تضاد المتقابلين :

لا تقتصر وظيفة التصدير على تدليل المعنى أو تبيينه فحسب، وإنما تتجاوز ذلك إلى التعبير عن تقابله، من خلال وضع القرينة الثانية في سياق مغاير للسياق الأول، وبذلك تعبر علاقة التماثل الصوتي عن تقابل دلالي، وإن لم يغض إلى التكامل، وهذا بالطبع يسمح بإبراز المفارقات الدلالية في النص. فمن ذلك قوله مقارناً بين حال الأمة الإسلامية وماضيها:

(دانَ) آبـاؤُنا الـزَّمانَ مِلـيّا　　　ومَـلِيّا لحـادِثِ الـدَّهـرِ (دِنّا)[٢]

إن علاقة التماثل الصوتي بين "دان" و "دنا" توهم المتلقي أن المرسل لم يزد على تأكيد المعنى من خلال تكرار القرينة، إلا أن القرينة الأولى قد وردت في سياق أفادت من خلاله إخضاع المسلمين للزمان، في حين أن القرينة الثانية قد وردت في سياق أفاد خضوع المسلمين للزمان، وهنا تبرز المفارقة بين الماضي والحاضر، والعزة والذلة، والسلف والخلف.

وقد يعمد الشاعر إلى تغيير الصيغة الصرفية للقرينة الأولى للتعبير عن تقابل المعنى بين القرينتين، فمن ذلك قوله مقارناً بين تأهب الغربيين وتخاذل المسلمين:

أشياعُ عيسى أعدّوا كلَّ (قاصِمةٍ)　　　ولم نعدَّ سوى حالاتِ (منقَصِمِ)[٣]

فالقرينة الأولى "قاصمة" هي اسم الفاعل من الفعل الثلاثي قصم أي : كسر، أما القرينة الثانية هي اسم الفاعل من الفعل الثلاثي المزيد انقصم أي :انكسر، وقد عبر هذا التحول في الصيغة – على الرغم من التماثل الصوتي– عن المفارقة بين حال الغرب المسلح، وحال الشرق الممزق.

---

[١] المصدر نفسه، ج١، ص ٨٥ .

[٢] المصدر نفسه، ج٤، ص ٢٣ .

[٣] المصدر نفسه، ج١، ص ٢٠٢ .

ومن الظواهر الإيقاعية التي ساهمت في التعبير عن تضاد المتقابليين "الترديد" ، فمن ذلك قوله :

سُئلتَ سلما على (نصرٍ) فجدتَ بها ولو سُئلتَ بغيرِ (النَّصرِ) لم تُجبِ[(١)]

فقد كرر الشاعر قرينة "نصر" في الشطرين، لكنها قد سبقت في الشطر الثاني بالاسم "غير"، فدلت على الهزيمة، وبذلك نواجه قرينتين متماثلتين صوتياً، متقابلتين دلالياً، لكن تقابلهما لا يفضي إلى التكامل، وإنما يدل على تضاد وافتراق.

وقد ساهمت ظاهرة "الجناس" أيضاً في التعبير عن تضاد المتقابلين، فلا يعمد المتقابلان إلى التلاقي والتفاعل معا لتكوين نظام ما، وإنما يتضادان كقول شوقي:

لم أكذبِ التاريخَ حينَ جعلتهم رُهبان (نسكٍ)، لا عُجولَ (نسيكِ)[(٢)]

فالنسك يدل على الجانب الروحي من الإنسان، في حين أن "النسيك" أي: الذهب والفضة يدل على الجانب المادي؛ لأنه الوسيلة لإشباع الغرائز.

ومن ذلك أيضاً قوله :

ذهب الذين حموا حقيقةَ علمِهم (واستعذبوا) فيها (العذابَ) وَبيلا[(٣)]

فالقرينة الأولى : "استعذبوا" تفيد الشعور الايجابي، في حين أن القرينة الثانية "العذاب" تفيد الشعور السلبي. وهذا يدل على تضاد المتقابلين.

وقد دل التوازي الثنائي على تضاد المتقابلين، كقوله :

(كم همةٍ دفعتْ جيلا ذُرا شرفٍ) (ونومةٍ هدمتْ بُنيانَ أجيالِ)[(٤)]

لقد رصد الشاعر في هاتين العبارتين علاقة متوترة بين الهمة التي تدفع الأمة إلى التقدم، وهي بالطبع فعل إيجابي، وبين النوم الذي يهدم ما أنجز طوال أجيال، وهو فعل سلبي، وتكمن براعة الشاعر في الجمع بين معنيين متضادين بحيث يكتسب كل منهما شحنة دلالية من خلال ضده، في حين أنه يفتقد هذا الغنى الدلالي إذا ما جاء مفرداً.

---

(١) المصدر نفسه، ج١، ص ٥٩ .

(٢) المصدر نفسه، ج١، ص ١٦٦ .

(٣) المصدر نفسه ، ج١، ص ١٨١ .

(٤) المصدر نفسه، ج٣، ص ١٢٦ .

١-٧ تفصيل المعنى.

ذكرنا في الفصل السابق أن البلاغيين قد تناولوا ظاهرة التوازي النحوي سواء أكان ثلاثياً أم رباعياً تحت موضوع التقسيم، ولهذه التسمية دلالتها فقد ذكر القزويني أنه يُطلق على أمرين: "أحدهما أن تذكر أحوال الشيء مضافاً إلى كل ما يليق به، .. والثاني استيفاء أقسام الشيء"[١] وكلا الأمرين يدل على تفصيل المعنى، فمن التوازي الثلاثي قوله:

(ربَّ بانٍ لهادمٍ) ، (وجَموعٍ لمشتٍّ) ، (ومحسنٍ لمخسٍّ)[٢]

لقد فصل الشاعر المعنى الذي أراده، وهو تضييع اللاحق لجهد السابق بإيراد ثلاث صور: الصورة الأولى هي صورة من يبني لمن يهدم، والصورة الثانية هي صورة من يجمع لمن يشتت ويبعثر، والصورة الثالثة هي من صورة من يحسن لمن يفسد إحسانه. ونلاحظ أن الصور التي أوردها الشاعر ليست صوراً نامية ممتدة، وإنما هي صور جزئية مستقلة، لكنها تفصل مجتمعة المعنى العام.

ومن التوازي الرباعي قوله مفصلا صفات أحد قادة الترك:

(مزعزعُ أجيالٍ) ، (وغاشي معاقلٍ) (وقائدُ جرّارٍ)، (ومزجي عَرَمْرَمِ)[٣]

وفي هذا البيت أيضاً يورد الشاعر أربع صور جزئية مستقلة تساهم مجتمعة في تفصيل صورة هذا القائد، لكن لا نستطيع أن نصفها بالصورة النامية الممتدة. ونلاحظ أن كل عبارة في هذا البيت وفي البيت السابق أيضاً قد اشتملت على صورة واحدة، فهي بذلك تبرز جانباً من المعنى، وقد جاءت هذه العبارات متماثلة نحوياً وكمياً، ولذلك يمكن القول: إن التوازي النحوي يعمل بشكل بارز على تنظيم المعنى في النص.

ولا تقتصر وظيفة تفصيل المعنى على التوازي النحوي المحصور في نطاق البيت الواحد؛ لأن سلسلة التوازيات النحوية كلما امتدت ساهمت بشكل أفضل في تفصيل المعنى، ولا غرو أنها تساعد على توحيد التجربة الفنية، وتقي الانتباه من التشتت مما يساعد على استيعاب العمل الأدبي؛ ولذلك نذهب إلى أن التوازيات النحوية الرأسية أي:

---

[١] الخطيب القزويني – التلخيص، (مرجع سابق)، ص ٣٦٦ .

[٢] أحمد شوقي – الأعمال الشعرية الكاملة ، (مرجع سابق)، ج٢، ص ٥١ .

[٣] المصدر نفسه، ج٣، ص ١٤٠ .

ما يعرف عند البلاغيين بالتطريز هي أكثر قدرة على تفصيل المعنى واستيفاء عناصر الصورة الشعرية من التوازيات النحوية المحصورة في نطاق البيت الواحد، كما أنها أكثر قدرة على توحيد التجربة الفنية، ولفت انتباه المتلقي.

وقد لفت انتباهنا شيوع هذه الظاهرة في مطولة شوقي "صدى الحرب" فقد ساهمت هذه الظاهرة إسهاماً بارزاً في استيفاء عناصر الصورة الشعرية من خلال تتبع أدق التفاصيل في مجموعة أبيات متتالية، فمن ذلك قوله مصوراً هزيمة الأعداء في طرناو:

(يكادونَ من ذُعرٍ تفرُّ ديارُهمْ   وتنجو الرّواسي لو حواهنَّ مَشْعبُ)

(يكادُ الثَّرى من تحتهم يلجُ الثَّرى   ويقضِمُ بعضُ الأرضِ بعضاً ويقضِبُ)

(تكاد خُطاهم تسبقُ البرقَ سرعةً   وتذهبُ بالأبصارِ أيان تذهَبُ)

(تكاد على أبصارِهم تقطعُ المدى   وتُنفِذُ مرماها البعيدَ وتحجُبُ)

(تكادُ تمسُّ الأرضَ مساً نعالُهم   ولو وجدوا سُبْلاً إلى الجوِّ نكَّبوا)[1]

ويوظف شوقي هذه الظاهرة في وصفه لملاقاة القوات العثمانية أعداءهم في سهل فرسالا :

(كأنّا أسودٌ رابضاتٌ، كأنّهم   قطيعٌ بأقصى السَّهلِ حيرانُ، مُذئبُ)

(كأنَّ خيامَ الجيشِ في السهل أنيقٌ   نواشزُ فوضى، في دُجى الليلِ شُزَّبُ)

(كأنَّ السَّرايا ساكناتٍ موائجاً   قطائعُ، تُعطى الأمنَ طوراً، وتُسلَبُ)

(كأنَّ القنا دونَ الخيامِ نوازلاً   جداولُ، يُجريها الظلامُ، ويسكُبُ)

(كأنَّ الدُّجى بحرٌ إلى النَّجمِ صاعدٌ   كأنَّ السَّرايا موجُه المتضرِّبُ)

(كأنَّ المنايا في ضمير ظلامِه   همومٌ بها فاضَ الضمير المحجَّبُ)

(كأنَّ صهيلَ الخيلِ ناعٍ مبشرٌ   تراهُنَّ فيها ضُحَّكا، وهي نُحَّبُ)

(كأنَّ وجوهَ الخيلِ غُرّاً وسيمةً   دراريُّ ليلٍ طُلَّعٌ فيه ثُقَّبُ)

(كأنَّ أنوفَ الخيلِ حرّى من الوغى   مجامرُ في الظَّلماءِ تهدا وتَلْهبُ)

---

[1] المصدر نفسه، ج١، ص ٥٣ .

(كأنَّ صدورَ الخيلِ غُدرٌ على الدّجى | كــأن بـقـايـــا النَّضح فِيهنَّ طُحلُبُ)
(كـــأنَّ سَـنـــا الأبواق في اللَّيل برقُه | كــأن صَـداها الرعدُ للبرق يصحَبُ)
(كـــأنَّ نِـداءَ الجيشِ من كلِّ جانبٍ | دويُّ ريـــاحٍ فـــي الدُّجـى تتذأّبُ)
(كـــأنَّ عيونَ الجيشِ من كلِّ مذهبٍ | مـــن السَّــهل جِـنٌّ جُوَّلٌ فيه جُوَّبُ)
(كـــأنَّ الـوغـى نـارٌ، كـأن جنـودَنا | مجـوسٌ إذا مـا يمَّموا النّار قرّبوا)
(كـأنَّ الـوغى نارٌ، كأن الرّدى قِرى | كـأنّ وراءُ النّـار حـاتـمَ يـــأدبُ)
(كـــأنَّ الـوغى نارٌ، كأن بني الوغى | فـراشٌ، له في مَلْمسِ النّار مأْرَبُ)[1]

ولـم يقتصـر اسـتخدام شـوقي لهـذه الظـاهرة لاسـتيفاء تفاصيل الصـورة الشـعرية وتصوير مشاهد المعركة، في هذه المطولة، وإنما وظفت عموماً لتفصيل المعنـى، ولذلـك نراه يقول مستهزئاً بهزيمة الأعداء اليونانيين أمام القوات العثمانية :

(فيا قــومُ أينَ الجيشُ فيما زعتمُ | وأين الجواري ، والدفاعُ المركَّبُ)
(وأيــن أميرُ البأسِ والعزمِ والحجا | وأين رجاءُ"فــي الأميـرِ مخيِّـبُ)
(وأيــن تـخـومٌ تستبـيحون دوسَها | وأيـــن عـصـابـاتٌ لكـم تـتـوثّبُ)
(وأين الذي قالت لنا الصُّحْفُ عنكمُ | وأسـنـدَ أهـلـوهـا إلـيكم فأطنبوا)[2]

ثم يوبخهم قائلاً :

(أهـــذا هــو الـذودُ الـذي تدَّعونـه | ونـصرُ "كريدٍ"، والولا، والتَّحجُّبُ)
(أهـذا الذي للملكِ والعِرضِ عندكم | وللجارِ إن أعيا على الجارِ مطلَبُ)
(أهـذا سلاحُ الفتحِ، والنَّصرِ والعلا | أهـذا مطايا مَنْ إلى المجدِ يركَبُ)
(أهـــذا الـــذي لـلـذِّكرِ خلَّبَ معشَرٌ | علـى ذكرهم يأتي الزمانُ ويذهَبُ)[3]

ويمكن القول : إن الشاعر كان يلجأ إلى هذه الظاهرة الإيقاعية في الأغلب الأعم لا سيتفاء عناصر الصورة الشعرية، فمن ذلك قوله واصفاً الهلال الأحمر :

---

[1] المصدر نفسه، ج١، ص ٥٤ ، ٥٥ .
[2] المصدر نفسه، ج١، ص ٥٦ ، ٥٧ .
[3] المصدر نفسه، ج١ ، ص ٥٧ .

(كأنَّ ما احمرَّ منه حولَ غُرَّتِهِ   دمُ البريء وذكيّ الشَّيبِ عُثمانا)

(كأنَّ ما ابيضَّ في أثناءِ حُمرتِهِ   نورُ الشَّهيدِ الذي قد ماتَ ظمآنا)

(كأنَّه شَفَقٌ تسمو العيونُ له   قد قلَّد الأُفْقَ ياقوتا وَمرجانا)

(كأنَّه من دُمِ العشّاقِ مختضبٌ   يُثيرُ حيثُ بدا وَجْداً وأشجانا)

(كأنَّه من جمالٍ رائعٍ وهُدى   خدودُ يوسفَ لما عفَّ وَلْهانا)

(كأنَّه وردةٌ حمراءُ زاهيةٌ   في الخُلْدِ قد فُتِّحتْ في كَفِّ رِضوانا)[1]

كما وظف هذه الظاهرة في وصف النخيل حيث قال :

(وأنتُنَّ في الهاجراتِ الظِّلالُ   كأنَّ أعاليَكُنَّ العَبَبْ)

(وأنتُنَّ في البيدِ شاةُ المعيلِ   جَناها بجانبِ أخرى كَلَبْ)

(وأنتُنَّ في عَرَصاتِ القُصورِ   حِسانُ الدّمى الزائناتُ الرُّحَبْ)[2]

ويقول واصفاً أبا الهول :

(كأنَّ الرمالَ على جانبيكَ   وبين يديكَ ذنوبُ البَشَرْ)

(كأنَّك فيها لواءُ الفضاءِ   على الأرضِ أو ديدبانُ القَدَرْ)

(كأنَّك صاحِبُ رملٍ يرى   خَبايا الغيوبِ خلال السَّطَرْ)[3]

ونلاحظ أن هذه الصورة الشعرية قد وردت على شكل جمع تفاصيل متعددة لقضية واحدة لم نلمس فيها حركة النمو أو ما يعرف بالإيقاع السيميائي، وهذا يرجع إلى أن الوسائط الأسلوبية المتكررة تعوزها المرونة الكافية لأداء وظيفة الوصف الخالصة، فبروز الإيقاع التكراري سيؤدي بالضرورة إلى اضمحلال الإيقاع السيميائي، ومما يؤكد ما ذهبنا إليه جمعُ الشاعر لعناصر غير منسجمة في سلسلة إيراد التفاصيل، ومن الأمثلة على ذلك وصفه للهلال الأحمر، فقد وصفه بصفات الجلال تارة وبصفات الجمال تارة أخرى، أما صفات الجلال فهي : تشبيهه بدم عثمان ونور الشهيد والشفق الأحمر، ودم

---

[1] المصدر نفسه، ج١، ص ٢٤٧ .

[2] المصدر نفسه، ج٤، ص ٦٥ .

[3] المصدر نفسه، ج١، ص ١٣٦ .

العشاق، في حين أن صفات الجمال تكمن في تشبيهه بخدود يوسف والوردة الحمراء الزاهية.

وكما ذكرنا آنفاً لم يقتصر توظيف هذه الظاهرة على إثراء الصورة الشعرية، فقد ساهمت في تفصيل المعنى عموماً وتشقيق الأفكار من خلال وقفات تأمل تشمل عدة أبيات متتالية، وقد لوحظت هذه الظاهرة في مطولات شوقي، كقوله في مطولة "كبار الحوادث في وادي النيل" يذكر تعدد آلهة قدماء المصريين :

رَبَّ شُقتَ العبادَ أزمانَ لا كتبٌ بها يُهتدى ، ولا أنبياءُ

ذهبوا في الهوى مذاهبَ شتّى جمعتها الحقيقةُ الزَّهراءُ

(فإذا لقَّبوا قويا إلهاً فله بالقوى إليكَ انتهاءُ)

(وإذا آثروا جَميلا بتنزيهٍ فإنَّ الجمالَ منكَ حِباءُ)

(وإذا أنشؤوا التماثيلَ غرّا فإليكَ الرموزُ والإيماءُ)

(وإذا قدَّروا الكواكبَ أرباباً فمنك السَّنا، ومنك السَّناءُ)

(وإذا ألهوا النَّباتَ، فمن آثارِ نعماكَ حُسْنُهُ والنَّماءُ)

(وإذا يمَّموا الجبالَ سُجودا فالمرادُ الجلالةُ الشَّماءُ)[(١)]

ويوظف الشاعر هذه الظاهرة في تفصيل مناقب الرسول صلى الله عليه وسلم في مطولته : "الهمزية النبوية" حيث يقول :

(فإذا سخوتَ بلغتَ بالجودِ المدى وفعلتَ ما لا تفعلُ الأنواءُ)

(وإذا عفوتَ فقادرا، ومُقدَّراً لا يستهينُ بعفوِك الجُهَلاءُ)

(وإذا رحمتَ فأنتَ أمٌّ أو أبٌ هذان في الدُّنيا هما الرحماءُ)

(وإذا غضبتَ فإنّما هي غضبَةٌ في الحقِّ لا ضَغْنٌ ولا بَغْضاءُ)

(وإذا رضيتَ فذاك في مرضاتِهِ ورضى الكثيرِ تحلُّمٌ ورياءُ)

(وإذا خطبتَ فللمنابرِ هِزَّةٌ تعرو النَّديَّ ، وللقلوبِ ،بُكاءُ)

---

(١) المصدر نفسه، ج١، ص ٢٦ .

(وإذا قضيتَ فلا ارتيابَ، كأنَّمـــا   جاء الخصومَ من السَّماءِ قَضاءُ)

(وإذا حميتَ الماءَ لم يورَدْ، ولـــو   أنَّ القياصرَ والملوكَ ظِمـــــاءُ)

(وإذا أجرتَ فأنتَ بيتُ اللهِ، لـــم   يـــدخـلْ عليه المستجيرَ عِداءُ)

(وإذا ملكتَ النَّفسَ قمتَ ببــرِّها   ولـو انَّ مـــا ملكتْ يداكَ الشاءُ)

(وإذا بـنيتَ فخيرُ زوجٍ عِـــشرة   وإذا ابتنيتَ فـــدونَـك الآبـاءُ)

(وإذا صحبتَ رأى الوفاءُ مجسَّما   في بردِك الأصحابُ والخلطاءُ)

(وإذا أخـــذتَ الـعـهدَ، أو أعطيتَه   فـــجميعُ عهـدِك ذِمةٌ ووفاءُ)

(وإذا مشيتَ إلى العِدا فغضنـــفرٌ   وإذا جـــريـتَ فـإنك الـنكبـاءُ)[1]

وقد وظفتَ هذه الظاهرة في تفصيل أخلاق البشر، حيث يقول شاكياً :

(وأعــلمُ أنَّ الغدرَ في الناسِ شائعٌ   وأنَّ خـلـيـلَ الـغـانـياتِ مضَيَّعُ)

(وأنَّ نـزاعَ الـــرشـدِ والغي حالةٌ   تـجـيءُ بأحلامِ الرجالِ، وترجعُ)

(وأن أمـانِـيَّ الـنفـــــوسِ قواتلٌ   وكثرتُها في كثرةِ الزَّهرِ أصرَعُ)

(وأنَّ دعاةَ الخيرِ والحقِّ حربُهـــم   زمانٌ بهم من عهدِ سقراطَ مولعُ)[2]

ويسيطر هذا الموضوع على فكر الشاعر في أكثر من موضـع فـي ديوانـه، لكنـه دائماً يجد منفسه في التعبير عنه من خلال وقفة تأملية مدعمـة بـالتوازي النحـوي الرأسـي كشكواه للفيلسوف الروسي تولستوي :

(تسائلني هل غَيَّرَ الناسُ ما بهم ؟   وهل حدثتْ غيرَ الأمورِ أمورُ)

(وهل آثرَ الإحسانَ والرفقَ عالَمٌ   دواعي الأذى والشَّرُّ فيه كَثيرُ)

(وهـل سَلكوا سُبْلَ المحبةِ بينهم   كما يتصافى أسرةٌ وعَشـــيرُ)

(وهل آن من أهلِ الكتابِ تسامحٌ   خليقٌ بآداب الكتابِ جَديــــرُ)

(وهل عالجَ الأحياءُ بؤساً وشقوةً   وقلَّ فسادٌ بينهم وشُـــرورُ[3])

---

[1] المصدر نفسه، ج١، ص ٣٥ ، ٣٦ .

[2] المصدر نفسه، ج٢، ص ١٣٠ .

[3] المصدر نفسه، ج٣، ص ٨٢ .

كما يبث شكواه أيضاً إلى نابليون بونابرت :

(قـمّ ترَ الدنيا كما غادرتها منزلَ الغدرِ وماءَ الخادعـينْ)

(وترَ الحقَّ عزيزًا في القَنا ُهيّناً في العزّلِ المستضعفينْ)

(وتـــرَ الأمرَ يداً فوق يدٍ وتـــرَ النّاس ذِئابا وضِئينْ)

(وترَ العـــزَّ لسـيفٍ نَزِقٍ في بناءِ الملكِ أو رأيٍ رَزينْ[1])

وقد دفعت هذه الظاهرة السلبية شاعرنا في بعض الأحيان إلى التشاؤم، فإذا به يعقد علاقة تشابه بين الحياة والصحراء موظفاً التوازي النحوي الرأسي في تفصيل هذه العلاقة :

كم في الحياةِ مـــن الصّحراءِ من شَـبهٍ كلتاهما في ُمفاجاةِ الفنى شَـــرَعُ

وراءَ كـــلّ سبيــــلٍ فيــــهما قَـــَدرٌ لا تعلمُ النفسُ ما يأتي وما يَـــدعُ

(فلستَ تدري وإن كنت الحريص متى تهبُّ ريحاهما أو يطلُعُ السَّـــُبعُ)

(ولســـتَ تأمنُ عندَ الصَّحوِ فاجـئـــةً من العواصِفِ، فيها الخوفُ والهلَعُ)

(ولست تدري –وإن قدَّرت مجتهداً– متى تحطُّ رِحالا، أو متى تُضَـــعُ)

(ولســـت تملِك من أمرِ الدليلِ سوى أنَّ الدليلَ – وإن أرداكَ– مُتَّبَـــعُ)

وما الحياةُ إذا أظـمـــتّ وإن خَدَعت إلا سرابٌ على صحراءَ يـــلَتمِعُ[2]

إن الإيقاع الداخلي تنظيم للخطاب وتجل للذات الشاعرة يتحكم في نسق الخطاب، فيبني عناصره ومكوناته مما يستلزم بناء دلالته، في حين أن الإيقاع الخارجي في حالة صراع مع المعنى، ولكن ما طبيعة هذا الصراع؟ وما الظواهر الأسلوبية الناتجة عنه؟

---

[1] المصدر نفسه، ج١، ص ٢٥٩ .

[2] المصدر نفسه، ج١، ص ١٥٦ ، ١٥٧ .

٢- الإيقاع الخارجي والمعنى.

سنقوم في هذه الفصلة بدراسة تلك الظواهر الأسلوبية المعبرة عن تدافع المعنى في القالب الإيقاعي الصارم، لا بوصفها ظواهر إيقاعية، فهي لا تقوم على قانون إسقاط مبدأ التماثل على المتوالية التركيبية، وإنما بوصفها إرهاصاً بثورة الذات الشاعرة على القالب الإيقاعي، والسعي لتأسيس بنية بديلة معبرة عن إدراك الذات، ومعززة للرجع الداخلي للمشاعر والعواطف، ولذلك قد لا نجانب الصواب إذا سمينا هذا المبحث حيوية القالب الإيقاعي؛ لأن الحيوية التي نتحدث عنها ناتجة عن حركة المعنى في البيت الشعري، وإذا كان تدافع المعنى في القالب الإيقاعي يعبر عن حالة صراع بين الذات الشاعرة والبنية الإيقاعية الأم، إلا أنه يفضي لدى الشعراء المتمكنين إلى مصالحة بين ذواتهم والبنية الإيقاعية، أما الشعراء غير المتمكنين فإنهم يترجمون هذا الصراع إلى اضطرابات وزنية ولغوية، وقد رأينا أن حركة تدافع المعنى في القالب الإيقاعي تنحو منحيين؛ فإما أن يتم التدافع أفقياً، وهذا يشمل ظواهر التدوير، والاعتراض، والتعديد، وإما أن يتم التدافع رأسياً كالتضمين. وسنتناول هذه الظواهر الأسلوبية غير الإيقاعية بالتفصيل.

٢-١ التدافع الافقي للمعنى :

تقتصر حركة التدافع الأفقي للمعنى في القالب الإيقاعي على المساحة الزمنية للبيت الشعري، ولذلك فإن القافية تمثل انقطاع هذه الحركة وسكونها، ولا تنتقل هذه الحركة إلى الأبيات التالية، ومن أبرز ظواهرها - كما ذكرنا - التدوير والاعتراض ، والتعديد.

٢-١-١ التدوير :

يقول ابن رشيق في سياق حديثه عن الشعر غير المصرع : "والمداخل من الأبيات : ما كان قسيمه متصلاً بالآخر، غير منفصل منه قد جمعتهما كلمة واحدة، وهو المدمج أيضاً، وأكثر ما يقع ذلك في عروض الخفيف. وهو حيث وقع في الأعاريض دليل على القوة، إلا أنه في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين، وقد يستخفونه في الأعاريض القصار: كالهزج، ومربوع الرمل، وما أشبه ذلك[١] ." وقبل أن نعمد إلى

---

[١] ابن رشيق - العمدة، (مرجع سابق)، ج١، ص ١٧٧، ١٧٨ .

المقارنة بين ما ذكره ابن رشيق عن التدوير وتجليات هذه الظاهرة في الشوقيات، نـود أن نشير إلى نقطة مهمة وهي أن الطرافة في ظاهرة التدوير تكمن فـي تدافـع المعنـى ودمـج شطري القالب الإيقاعي، ولا يتميز البيت المدور بأية خصوصية إيقاعية عن سـائر أبيـات القصيدة، فالمقاطع الطويلة والمقاطع القصيرة تتوالى مرتبة بكيفية معينة في الأبيات كافة، ولا يختلف تقطيع البيت المـدور عـن تقطيـع أي بيـت فـي القصيـدة نفسـها إلا فيمـا يتعلـق بالزحافات والعلل.

وإذا كان ابن رشيق قد أطلق حكماً عاماً بنـاء علـى اطلاعـه الواسـع علـى شـعر العرب، فإننا سنعمد الآن إلى التحقق من هذا الحكم من خلال إجراء دراسة إحصائية لهذه الظاهرة في الشوقيات، وفيما يلي جدول بـأبرز القصـائد ذات الأبيـات المـدورة فـي شـعر شوقي، وقد قمنا باختيار كل قصيدة تجاوزت نسبة الأبيات المدورة فيها ٣٠٪ .

الرقم	القصيدة	الجزء	الصفحة	البحر	عدد الأبيات	عدد الأبيات المدورة	نسبة الأبيات المدورة
١-	كبار الحوادث في وادي النيل	١	١٧	الخفيف	٢٦٤	١١١	٤٢٪
٢-	أيها العمال	١	٩٠	مجزوء الرمل	٣٦	٢١	٥٨,٣٪
٣-	مصـر تجـدد نفسـها بنسـائها المتجددات	١	١٠١	مجزوء الكامل المرفل	٤٣	٢٣	٥٣,٤٪
٤-	الانقلاب العثماني وسقوط السلطان عبد الحميد	١	١١٩	مجزوء الكامل المرفل	٨٠	٤٦	٥٧,٥٪
٥-	مملكة النحل	١	١٤٥	مجزوء الرجز	٦٦	٢٢	٣٣,٣٪
٦-	براءة	١	١٥٨	مجزوء الكامل	١٩	٨	٤٢,١٪
٧-	بين الحجاب والسفور	١	١٧٦	مجزوء الكامل	٥٥	٣٥	٦٣,٦٪
٨-	يا شباب الديار	١	١٨٨	الخفيف	٣٥	١١	٣١,٤٪
٩-	أرسططاليس وترجماته	١	٢١٨	مجزوء الكامل المرفل	٥٢	٣٥	٦٧,٣٪
١٠-	الهلال والصليب الأحمران	١	٢٩١	مجزوء الكامل المرفل	٣٠	١٩	٦٣,٣٪
١١-	غاب بولونيا	٢	٢٧	مجزوء الكامل المذيل	٢٣	٩	٣٩,١٪
١٢-	البحر الأبيض المتوسط	٢	٨٠	مجزوء الكامل المرفل	٩	٦	٦٦,٦٪
١٣-	وقـال يشـيع صديقـه الدكتـور محجوب ثابت	٢	٨٤	مجزوء الكامل المرفل	٢٦	١٥	٥٧,٦٪

-١٤	طوكيو	٢	٨٥	الخفيف	٣٣	١٠	٣٠,٣٪
-١٥	توت غنخ آمون وحضارة عصره	٢	٩٥	مجزوء الكامل المذيل	٨٥	٤٥	٥٢,٩٪
-١٦	أخت أمينة	٢	١٠٣	مجزوء الرمل	١١	٧	٦٣,٦٪
-١٧	القصيدة غير معنونة	٢	١٢٤	مجزوء الكامل المرفل	٩	٥	٥٥,٥٪
-١٨	القصيدة غير معنونة	٢	١٦٦	مجزوء الكامل المذيل	٥١	٣٣	٦٤,٧٪
-١٩	القصيدة غير معنونة	٢	١٩٠	الخفيف	٦١	١٩	٣١,١٪
-٢٠	محمد تيمور	٣	٢٦	مجزوء الكامل المرفل	٤٤	٢٢	٥٠٪
-٢١	عثمان باشا غالب	٣	٤٩	مجزوء الكامل المرفل	٣١	١٤	٤٥,١٪
-٢٢	تعزية ورثاء	٣	٦٩	مجزوء الكامل المذيل	٢٤	٩	٣٧,٥٪
-٢٣	الأميرة	٣	٨٨	مجزوء الرجز	٤٠	١٤	٣٥٪
-٢٤	علي باشا أبو الفتوح	٣	١٢١	مجزوء الكامل	٥٦	٣٨	٦٧,٨٪
-٢٥	أمين بك الرافعي	٣	١٣٤	الخفيف	٤٩	١٩	٣٨,٧٪
-٢٦	الشيخ سلامة حجازي	٣	١٣٨	الخفيف	٢٦	١٤	٥٣,٨٪
-٢٧	الملك حسين	٣	١٥٠	الخفيف	٤٩	٢٥	٥١٪
-٢٨	دار العلوم	٤	٢١	الخفيف	٥١	١٩	٣٧,٢٪
-٢٩	الفنار	٤	٥٧	مجزوء الرجز	٤٥	١٥	٣٣,٣٪
-٣٠	قف حي شبان الحمى	٤	٦٩	مجزوء الكامل	١٩	٧	٣٦,٨٪
-٣١	زين المهود	٤	١٠٥	مجزوء الكامل المذيل	١٣	٨	٦١,٥٪
-٣٢	أول خطوة	٤	١٠٦	مجزوء الرمل	١٠	٥	٥٠٪
-٣٣	ضيافة قطة	٤	١٢٢	مجزوء الرجز	٣٤	١٤	٤١,١٪
-٣٤	سليمان عليه السلام والحمامة	٤	١٦٨	مجزوء الكامل المرفل	١٧	٨	٤٧٪
-٣٥	الهرة والنظافة	٤	١٨٨	مجزوء الرمل	١٣	٧	٥٣,٨٪
-٣٦	الجدة	٤	١٨٩	مجزوء الرجز	١٠	٥	٥٠٪
-٣٧	الوطن	٤	١٩٠	مجزوء الرجز	١٣	٦	٤٦,١٪
٣٨	ولد الغراب	٤	١٩٣	مجزوء الكامل	١٨	١٢	٦٦,٦٪
-٣٩	ذخيرة	٤	٢١٨	مجزوء الكامل	٨	٧	٨٧,٥٪
المجموع					١٥٥٨	٧٤٨	٤٧,٨٪

لقد ذكر ابن رشيق أن التدوير يكثر وروده في البحر الخفيف، وقد يستخف في البحور القصيرة والمجزوءة، إلا أن الشوقيات أبرزت لنا استئثار البحور المجزوءة بالقسم الأكبر من الأبيات المدورة وبالأخص مجزوء الكامل سواء أكان مذيلاً، أم مرفلا، أم سالما من التذييل والترفيل، فقد بلغ عدد أبياته المدورة ٤٠٤ أبيات من أصل ٧٤٨ بيتا أي: ما نسبته ٥٤,٠٢٪ ، أما مجزوء الرجز فقد شمل ٧٦ بيتاً أي: ما نسبته ١٠,١٦٪ أما مجزوء الرمل فقد شمل ٤٠ بيتاً أي: ما نسبته ٥,٣٤٪ أما الخفيف فقد شمل ٢٢٨ بيتاً أي : ما نسبته ٣٠,٤٨٪ وهي بالطبع نسبة كبيرة استأثر بها بحر واحد من بين أربعة عشر بحراً. وبذلك لم يخرج شوقي عن سنن العرب في شعرها، إلا أن هذه الظاهرة قد برزت أكثر في البحور المجزوءة ، والسبب في رأينا يرجع إلى قصر المساحة الزمنية للبيت الشعري المجزوء ، ومن ثم يصعب الوقوف عند نهاية الشطر الأول، وإنما يمتد تيار المعنى المتدفق دامجاً شطري البيت.

إن تدافع المعنى وتلاحقه واتصال حلقاته قد ساهم في توليد ظاهرة التدوير التي تُعد كسراً لقاعدة انقسام البيت إلى شطرين، مما ساعد على اتصال المعنى، وامتداد خيوطه على المستوى الأفقي مما يتقاطع مع امتداده العمودي، وهو ما يعرف بالتضمين، وينميه ، ويزيده حيوية، ويهيئ قابلية إخلال التوازن الدقيق الذي كان قائماً بين الوزن في وحدته الأفقية المطردة، والقافية في وحدتها العمودية المتكررة[1] . كما هيأ إمكانية كسر قاعدة تصريع المطالع، فقد وردت ١٢ قصيدة خالية من التصريع؛ لأن مطالعها جاءت مدورة، وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه من أن ظاهرة تدافع المعنى تروي دراما الصراع بين الذات الشاعرة والبنية الإيقاعية الأم.

٢-١-٢ الاعتراض .

يذكر الرازي في أقسام النظم أن الجمل الكثيرة إذا نظمت نظماً واحداً، فلا يخلو من أن يتعلق بعضها بالبعض أولا يتعلق، ويرى أن تعلق الجمل يظهر قوة الطبع، وجودة القريحة، واستقامة الذهن، فكلما كان أجزاء الكلام أقوى ارتباطاً وأشد التحاماً كان أدخل في الفصاحة ، ويذكر من ذلك وجوهاً عدة منها الاعتراض وهو أن يدرج في الكلام ما

---

[1] علوي الهاشمي – السكون المتحرك – (مرجع سابق)، ص ٧٣ .

يتم الغرض دونه[١] . وقد عده السكاكي من المحسنات المعنوية[٢] . في حين أن بعض البلاغيين تناولوه ضمن موضوع الإطناب، فيذكر السيوطي أن "من أسباب الإطناب الاعتراض، وهو الإتيان بجملة، أو أكثر لا محل لها من الإعراب في أثناء كلام أو كلامين اتصلا معنى، لنكتة غير دفع الإيهام[٣] ." أما ابن الأثير فيذكر أنه ينقسم قسمين: أحدهما لا يأتي في الكلام إلا لفائدة، وهو جار مجرى التوكيد والآخر أن يأتي في الكلام لغير فائدة، فإما أن يكون دخوله فيه كخروجه منه، أو أن يؤثر في تأليفه نقصا، وفي معناه فساداً. وقد ذكر من تلك الفوائد: التعظيم والتنزيه، والمبالغة، والتحقير، والتصريح[٤] . ويذكر القزويني أيضاً: الدعاء، والتنبيه، وتخصيص أحد المذكورين بزيادة التأكيد في أمر علق بهما، والمطابقة مع الاستعطاف، ودفع التوهم. ووجه الحسن فيه حسن الإفادة مع أن مجيئه ما لا معول عليه في الإفادة[٥] .

إن ما يهمنا في ظاهرة الاعتراض عامة هو الاعتراض الذي يأتي لفائدة لأن الفائدة تمثل فكرة تدافع المعنى في القالب الإيقاعي لا قصره الذي يستكمل بالحشو كالاتكاء : وهو أن يأتي الشاعر بلفظ لا يفيد معنى لإقامة الوزن، والاستدعاء: وهو حشو في القافية[٦] . فمن الأمثلة على الاعتراض الذي جاء لفائدة قول شوقي :

وطني، لديك (– وأنتَ سمحٌ مفضل–) ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ تُنسى الذنوبُ، وتُذكرُ الأعذارُ[٧]

يتضح لنا أن الجملة المعترضة قد عملت على تأكيد المعنى الوارد في الشطر الثاني، فقد فصل الشاعر المعنى بين بداية الشطر الأول، والشطر الثاني بجملة معترضة، لكنه حث المتلقي على التنبؤ بما سيرد في الشطر الثاني من خلال معنى الجملة المعترضة الذي جاء مؤكداً لما تنبأ به المتلقي. ومن ذلك ايضاً قوله :

كلُّ حيٍّ (–وإنْ تراخَتْ مناياه–) قَضاءٌ عن الحياةِ انقطاعُهْ.[٨]

---

[١] الرازي – نهاية الإيجاز ، (مرجع سابق)، ص ٢٨٣ – ٢٩٧ .

[٢] السكاكي – مفتاح العلوم ، (مرجع سابق)، ص ١٨٠ .

[٣] السيوطي – شرح عقود الجمان، (مرجع سابق)، ص ٧٥ .

[٤] ابن الأثير، المثل السائر، (مرجع سابق)، ج٣، ص ٤٠–٤٩ .

[٥] الخطيب القزويني – الإيضاح، (مرجع سابق)، ج١، ص ٣١٤ – ٣١٧ .

[٦] ابن رشيق – العمدة، (مرجع سابق)، ج٢، ص ٦٩، ٧٣ .

[٧] أحمد شوقي – الأعمال الشعرية الكاملة، (مرجع سابق)، ج٢، ص ١٦٦ .

[٨] المصدر نفسه، ج٣، ص ١٠٣ .

لقد عملت الجملة المعترضة على فصل المعنى من جهة، لكنها ساعدت في الوقت نفسه على التنبؤ به؛ لأن تراخي الموت لا يدوم، ولا يعرف الانسان متى يقدم، بالإضافة إلى أنها قد أكدت معنى الجملة التي اعترضتها. والطريف في هذا البيت أنه قد جمع مظهرين من مظاهر التدافع المعنوي هما : التدوير والاعتراض.

لقد عمل أسلوب الاعتراض على ملء الفراغ بين طرفي المعنى، وقام بدور الفاصل الذي يشبه الحشو، لكنه عمل أيضاً على تعلق ذهن المتلقي بين الطرفين وحفز خياله على استبقاء المعنى، أو التكهن به، وربط آخره بأوله، مما يجعل هذه الحلقة الاعتراضية مساحة مضيئة وحيوية نظراً لازدواج وظيفتها. وتنعكس تلك الحيوية اللغوية على حيوية الإيقاع الوزني نفسه[١] .

٢-١-٣ التعديد .

يعرف فخر الدين الرازي التعديد بقوله: "وهو إيقاع الأعداد من الأسماء المفردة، في النثر والنظم على سياق واحد[٢] ". وقد تخضع الألفاظ لترتيب ما ضمن حقول دلالية، وهذا ما يعرف "بالتدرج"، وقد تتوالى في السياق الواحد وتكثر دون إخضاعها لترتيب معين وهذا ما يعرف "بالاطراد". وسنتناول هاتين الظاهرتين بالتفصيل.

أولاً : التدرج :

يعد التدرج من أساليب التعبير عن الحركة من خلال ترتيب الألفاظ بأشكال تجعلها خاضعة لحقول دلالية بينها صلات، وقد تضيق هذه الحقول أو تتسع بحسب منازل الألفاظ من نظائرها، بحيث إذا قرأ القارئ اللفظ الأول فالثاني توقع ما بعدهما، حتى إذا وقع على اللفظ الأخير اكتملت بمجموعها صورة موجزة عن نظام كامل مقصود هو الصورة المثالية التي يريد الشاعر إبرازها ولفت الأنظار إليها[٣] . وقد استخدم هذا الأسلوب أيضاً لغاية الرجوع بالقضية إلى أصولها، والوصول بها إلى أبعادها باستعراض الإمكانيات المختلفة فيها وترتيبها[٤] . ولا غرو أن حشد مجموعة من الألفاظ المفردة في سياق واحد يكشف عن صراع الذات الشاعرة مع القالب الإيقاعي الضيق الذي يحد من اندفاعها،

---

[١] علوي الهاشمي – السكون المتحرك، (مرجع سابق)، ص ٧٣ .

[٢] الرازي – نهاية الإيجاز، (مرجع سابق)، ص ٢٩٠ .

[٣] محمد الهادي الطرابلسي – خصائص الأسلوب في الشوقيات (مرجع سابق)، ص ١٣٣ .

[٤] المصدر نفسه، ص ١٣٥ .

فتترجم اندفاعها إلى تيار متدفق من الألفاظ المفردة المتتابعة التي تحيط بأبعاد القضية جميعاً.

فقد يعمد الشاعر إلى ترتيب الألفاظ ترتيباً تنازلياً مما يكشف سلم الأولويات في نظر الشاعر ، فمن ذلك قوله :

(باللهِ) جلَّ جلالُه ، (بمحمدٍ) (بيسوعَ) ، (بالغُزِّيِّ)، لا تتفرقوا[1]

إن هذا التدرج التنازلي من لفظة "الله" ثم "محمد" ثم "يسوع" ثم "الغزي" يوحي بضرورة انصهار التيارات الفكرية جميعاً سواء أكانت إسلامية، أم مسيحية، أم قومية لمواجهة الحملة الاستعمارية في عصر الشاعر، ولا شك أن هذا التدرج يكشف كذلك عن سلم الأولويات في نظره.

وقد وظف الشاعر هذه الظاهرة الأسلوبية في مجال الوصف لقدرتها على استيفاء الجزئيات المتعددة من خلال توالي الألفاظ المفردة، كقوله واصفاً إقلاع الطائرة:

ذهبتْ تسمو ، فكانت (أعقُباً) (فنُسوراً)، (فصُقوراً)، (فحَماما)[2]

فقد دلت كل لفظة من الألفاظ السابقة على مرحلة من مراحل الإقلاع، فبداية الإقلاع تستلزم قوة دفع كبيرة فجاءت لفظة أعقب دالة على هذه الصورة. ثم تقل هذه القوة تدريجياً لذلك جاء بالنسور فالصقور، فالحمام، بالإضافة إلى أن حجم الطائرة الظاهري للعين يصغر كلما تقدمت الطائرة في عملية الإقلاع حتى تبدو وكأنها حمامة في الجو.

وقد يعمد الشاعر إلى تلخيص تاريخ مصر موظفاً هذه الظاهرة الأسلوبية:

هول كينُ، مصرُ روايةٌ لا تنتهي منها يدُ الكُتّاب والشُّراحِ

فيها من (البرديِّ) و(المزمورِ) و (التوراةِ) و(الفرقانِ) ، و(الإصحاحِ)

و(منا) و (قمبيزٍ) إلى (إسكندرٍ) (فالقيصرينِ) فذي الجلالِ (صَلاحِ)[3]

---

[1] أحمد شوقي – الأعمال الشعرية الكاملة، (مرجع سابق)، ج٣، ص ١١٣.

[2] المصدر نفسه، ج٢، ص ٨٩ .

[3] المصدر نفسه، ج٢، ص ٢٥ .

فقد دلت كل لفظة من الألفاظ السابقة على مرحلة تاريخية من تاريخ مصر القديم والطريف أن البيت الثاني قد اشتمل على مظهرين من مظاهر تدافع المعنى في القالب الإيقاعي هما : التدوير والتعديد المتدرج.

وإذا كان الشاعر قد تدرج تدرجاً تنازلياً في الأبيات السابقة، إلا أننا نلمس في الشوقيات تدرجاً تصاعدياً، كقوله في بيته الشهير الذي لخص فيه قصة الحب :

(نظرةٌ) ، (فابتسامةٌ)، (فسلامٌ) (فكلامٌ)، (فموعدٌ) ، (فلقاءُ)[١]

فقد لخص الشاعر هذه القصة بستة ألفاظ دل كل لفظ منها على مرحلة معينة، كما عمد إلى تلخيص الحياة كلها بأربعة ألفاظ :

هو الدّهر: (ميلادٌ)،(فشغلٌ)،(فمأتمٌ) (فذكرٌ)، كما أبقى الصّدى ذاهبَ الصوتِ[٢]

وكما لخص المُلْك بثلاثة ألفاظ في قوله :

شيدوا لها الملكَ وابنوا ركنَ دولتِها فالملكُ (غرسٌ)، و(تجديدٌ)، (وبنيانُ)[٣]

وقد يعمد الشاعر إلى التدرج من المعنوي إلى المادي، كقوله واصفاً الدنيا:

(كـالحُلْـمِ) ، أو (كـالوهمِ)، أو (كـالظِّلِّ)، أو (كـالـزَّهَـــرَهْ)[٤]

فكل من الحلم والوهم معنوي، أما الظل والزهرة فماديان، ومن ذلك حديثه عن الموت:

لا ينفعُ النفسَ فيه وهي حائرةٌ إلا زكاةُ (النُّهى)، و(الجاهِ)، و(المالِ)[٥]

فالنهي والجاه معنويان، أما المال فمادي، وقد يتدرج الشاعر من المادي إلى المعنوي كقوله ملخصاً فهمه للشعر :

والشِّعرُ (دمعٌ)، (ووجدانٌ)، و(عاطفةٌ) يا ليتَ شعريَ هل قلتَ الذي أجِدُ[٦]

---

[١] المصدر نفسه، ج٢، ص ١١٢
[٢] المصدر نفسه، ج٣، ص ٤١
[٣] المصدر نفسه، ج٢، ص ١٠٢
[٤] المصدر نفسه، ج٣، ص ٨٩
[٥] المصدر نفسه، ج٣، ص ١٢٧
[٦] المصدر نفسه، ج٣، ص ٦٥

فالدمع مادي، أما الوجدان والعاطفة فمعنويان: وكقوله واصفاً دم الشهيد

جرى (أرجوانياً) (كُميتاً) (مشَعْشِعاً) بأبيضَ من غسلِ الملائِكِ سَلْسالِ[١]

فاللون الأرجواني والكميت يمثلان نزيف الدم ومن ثم تخثره، فهما ماديان، أما اللون المشعشع فهو لون معنوي يوصف به دم الشهيد لكرامته.

وقد يعمد الشاعر إلى التدرج من الإيجابي إلى السلبي كقوله :

رومةُ الزَّهوِ في (الشرائعِ)، و(الحكمةِ) في الحكمِ، و(الهوى) و(المجانَةُ)[٢]

لقد ذكر الشاعر "الشرائع" و "الحكمة" وهما مظهران إيجابيان يدلان على الحضارة ثم ذكر "الهوى" و "المجانة" وهما مظهران سلبيان حوتهما الحضارة في طيها فكانا بذور فنائها.

ثانياً : الاطراد :

ويعرفه شهاب الدين الغرناطي: "وهو في اللغة مصدر اطرد الماء وغيره: إذا جرى من غير توقف ولا انقطاع، وفي الاصطلاح : أن يذكر الناظم أو الناثر اسم من تعرض لذكره، ثم يذكر من أمكنة من آبائه على الترتيب بألفاظ سهلة دون تكلف، حتى يكون الكلام في سهولة جريانه واطراده كالماء.[٣] " وقد ذكر صفي الدين الحلي أن الألفاظ ترد متصلة دون أن تقطعها ألفاظ أجنبية في الغالب[٤] . وقد عده ابن رشيق من حسن الصنعة ويدل على قوة طبع الشاعر، وقلة كلفته ومبالاته بالشعر[٥] . ونلاحظ أن البلاغيين يحصرون هذه الظاهرة في ذكر اسم الممدوح واسم آبائه، وقد يضيفون الكنية أو القبيلة، ولا يكادون يتجاوزون ذلك[٦] . وقد سماه بعضهم "ذكر الأسماء" ولكن التسمية

---

[١] المصدر نفسه، ج٣، ص ١٢٨

[٢] المصدر نفسه، ج١، ص ٢٥٢ .

[٣] الغرناطي - طراز الحلة، (مرجع سابق)، ص ٦٢٧ .

[٤] الحلي، صفي الدين ت(٧٥٠هـ) - شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تحقيق نسيب نشاوي، مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٨٢م، ص ١٣٢ .

[٥] ابن رشيق - العمدة، (مرجع سابق)، ج٢، ص ٨٢ .

[٦] ينظر على سبيل المثال : المصري، ابن أبي الإصبع ت (٦٥٤هـ) - بديع القرآن، تحقيق حفني محمد شرف، نهضة مصر، مصر، ص ١٤١، وينظر: ابن جابر الاندلسي، محمد بن أحمد بن علي، ت (٧٨٠هـ) - الحلة السيرا في مدح خير الورى، ط١، تحقيق علي أبو زيد، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٥م، ص ١٤٧ .

الأولى أكثر دورانا، وأقرب دلالة على هذه الظاهرة[١] . فالمقصود من هذه الظاهرة أن يكون كلام الناظم في سهولة جريانه واطراده كجريان الماء في اطراده، فمتى جاء كذلك دل على قوة الشاعر وتمكنه وحسن تصرفه[٢] . ويكون ذلك بتتابع الألفاظ المفردة في السياق الواحد دون إخضاعها لترتيب معين. ولا داعي لحصر هذه الظاهرة في ذكر اسم الممدوح وأبيه وجده.. الخ.

وتعد هذه الظاهرة من أساليب التعبير عن الحركة في الشعر، وتتمثل في الإكثار من الألفاظ في السياق الواحد دون إخضاعها لترتيب معين، وهذا يدل على غزارة مادة الكلام عند الشاعر، وعلى استعصائها عليه حصراً، وترتيبا وتأليفاً، فيقدمها خاماً، متنوعة الاتجاهات في علاقاتها[٣] . وإذا كان الشاعر قد تمكن من كبح جماح تيار المعنى المتدفق في التدرج فأخضعه لنظام تصاعدي، أو نظام تنازلي، أو غير ذلك، إلا أنه في الاطراد قد باءت كل محاولاته بالفشل، ففي هذه الظاهرة يتدافع المعنى مطرداً كالسيل لا تحدد النظم السابقة التي مرت بنا في التدرج.

ولا يخلو هذا التدافع من دلالة، فهو وإن عبر عن إشكالية الذات الشاعرة مع القالب الإيقاعي، إلا أنه يكشف عن خفايا نفس الشاعر، فنستطيع أن نتعرف من خلال هذه الظاهرة المثل العليا الملتصقة بنفسه التي يؤمن بها فمن ذلك قوله في بلاد الأندلس:

إذا ضحكتْ زَهْواً إليَّ سماؤُها بكيتُ (النَّدى) في الأرضِ، و(البأسَ) و(الحَزْما)[٤]

فقد ذكر الشاعر الندى ثم عطف عليه البأس والحزم. ومن المثل السامية التي وردت مطردة في حدود البيت الشعري الواحد في الشوقيات: الحجا، والجدّ، والإقدام، والعرفان، والأمانة، والجلالة، والعلا، والفصاحة، والبلاغة، والنبالة، والسّماحة، والرّجاحة، والبسالة، والرفق، والمروءات، والهدى، والحياء، والحشد، والطّراد، والرشد، والغنى، والسؤدد، والعفة، والتكرم والآثار، والأخبار، والأوصاف. نضيف إلى ذلك الصفات المنبثقة عن هذه المثل مثل: مالكة، وعاملة، ومصلحة، ومعمرة، والسامعين، والطائعين، والمحسنين، والمهرة، وحماة الإسلام، والنفر البيض، والملوك، والأعزة،

---

[١] أحمد مطلوب - معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، (مرجع سابق)، مادة الاطراد.

[٢] بدوي طبانة - معجم البلاغة العربية، ط٣، دار المنارة، دار الرفاعي، السعودية، ١٩٨٨م، مادة الاطراد.

[٣] محمد الهادي الطرابلسي - خصائص الأسلوب في الشوقيات، (مرجع سابق)، ص ١٣٧ .

[٤] أحمد شوقي - الأعمال الشعرية الكاملة ، (مرجع سابق)، ج٣، ص ١٤٨

والصلحاء، والغر، والكرام، والأشداء، والرحماء، والراشدين والصالحين، وأولي العدالة، والكاظم الغيظ، والصفوح، والعافي. والشواهد على هذه المثل والأخلاق الحميدة كثيرة جداً في الشوقيات وتشترك في نقطة رئيسية وهي توالي مجموعة من الألفاظ في سياق واحد دون إخضاعها لترتيب معين، وهذا بالطبع يدل على غزارة مادة الكلام أي: تدفق تيار المعنى وتبرم الذات الشاعرة من القالب الإيقاعي الضيق، ورغبتها في التعبير عن كينونتها، كما تدل هذه الظاهرة على ارتباط الشاعر بهذه المفاهيم وتعلقه بها.

وقد أبرزت هذه الظاهرة الأمراض الاجتماعية في نظر الشاعر، فمن ذلك قوله واصفاً الناس:

إنّما هم (حِقدٌ)، (وغشٌ)، و(بُغضٌ) و(أذاةٌ)، و(غيبةٌ)، و(انتحالُ)[١]

فقد جمع الشاعر بين ستة أمراض اجتماعية متتابعة هي : الحقد والغش، والبغض، والأذاة، والغيبة، والانتحال. تمثل تدافعاً قوياً للمعنى ومن هذه الأمراض أيضاً ما ورد مطرداً في حدود البيت الشعري الواحد: الحرص، والهوى، والإفك، والزور، والحسد، والرياء، والنزاع، والخصام، والخلف، والجدال، والبغي، والخنا، والفضول.

وربما دفعت هذه النظرة السوداوية شاعرنا إلى ازدراء مظاهر النعيم في الحياة فيقول :

(صبا)، و(نعيمٌ) بين أهلٍ وموطنٍ و(لذاتُ) دنيا، كلٌّ ذاك نزورُ[٢]

فقد ذكر الشاعر ثلاثة مظاهر من مظاهر النعيم هي : الصبا، والنعيم، واللذات، ومن هذه المظاهر التي وردت مطردة في سياق واحد: السلوى، والدعة، والكرم، والإغضاء، والمال، والجاه، والمقدرة ، والأمور، والقصور، والبدور أي :الحسان، والليالي البيض، والأصائل المزعفرة، والعيون، والربى، والنضرة، والظلال، والدنيا، والصحة، والبهجة، والحياة، والورد، والزينة، والمصحلة ، والاستراحة، والودد، والأبناء، والأزواج، والأعمار، والحَوْل، والصَّوْل، والجند، والنسل، ومما يلفت الانتباه أن هذه المظاهر قد وردت في الأغلب الأعم في مقام الازدراء.

---

[١] المصدر نفسه، ج٤، ص ١٤٩ .

[٢] المصدر نفسه، ج٣، ص ٨١ .

وقد ساهمت هذه الظاهرة في إثراء الصورة الشعرية من خلال تكرار المشبهات بها، كقوله واصفاً النخلة :

(كساريةِ) الفلكِ أو (كالمسلَّةِ) أو(كالفنارِ) وراء العبَبْ[١]

وكقوله واصفاً الطائرة :

(مسرجٌ) فـي كلِّ حين (مُلجمٌ) (كاملُ) العدَّةِ، (مرموقُ) الرُّواءْ[٢]

أو كقوله واصفاً انعكاس أشعة الشمس على المنازل :

فقلنا (الشمسُ) فيها أم (نضارٌ) (ويـاقوتٌ) و (مرجانٌ) (ودرُّ)[٣]

لكن لا يمكن القول : إن هذه الصور نامية ممتدة، فالشاعر يذكر عدة صور جزئية لشيء ما كالنخلة دون أن نحس بأية علاقة عضوية بين سلسلة المشبهات بها. وإن كان كل منها قد نجح في تصوير النخلة على حدة.

ولهذه الظاهرة دلالات أخرى، فقد تفيد التقسيم واستيفاء الفكرة، كقوله معرفاً الشعر:

والشِّعر ما لم يكن (ذكرى) و(عاطفةً) (أو حكمةً)، فهو تقطيعٌ وأوزانُ[٤]

أو كتقسيمه لاصناف البشر :

والنـاسُ بـاذلُ (روحهِ)، (أو مالِه) (أو علمِه)، والآخرون فَضولُ[٥]

وقد تدل هذه الظاهرة على اضطراب عاطفي يحول بين الشاعر وهيكلة أفكاره، ويظهر هذا تحديداً في مناجاته لربه :

لـك (آمـونُ)، (والـهلالُ) إذا يـكبـرُ (والشَّـمـسُ) و(الضّحى) آباءُ

ولك (الريفُ) (والصَّعيدُ) (وتاجا) مصرَ ، (والعرشُ) عالياً (والرِّداءُ)

ولك (المنشـآتُ) فـي كلِّ بحرٍ ولـك (البـرُّ) أرضُهُ والسَّماءُ[٦]

---

[١] المصدر نفسه، ج٤، ص ٦٤ .

[٢] المصدر نفسه، ج٢، ص ٤ .

[٣] المصدر نفسه، ج٢، ص ٤٢ .

[٤] المصدر نفسه، ج٢، ص ١٠٣

[٥] المصدر نفسه، ج٣، ص ١١٧

[٦] المصدر نفسه، ج١، ص ٢١

وكقوله في المولد النبوي :

(والعرشُ) يزهو، (والحظيرةُ) تزدهي	(والمنتهى) و(السِّدرةُ) العصماءُ
وحديقةُ الفرقانِ (ضاحكةُ) الرُّبـــى	بالـتُّـرجمـــان (شذيةٌ) (غنّاءُ)
(والـــوحيُ) يـقطرُ سَلْسَلاً في سَلْسَلٍ	(واللَّوحُ)، (والقلمُ) البديعُ رُواء[1]

لقد تناولنا في الصفحات السابقة ثلاث ظواهر أسلوبية هي التدويـر، والاعتراض، والتعديد سواء أكان متدرجاً أم مطرداً، ورأينا أنها تشترك جميعاً في التعبير عن أزمة الذات الشاعرة، وتبرمها من القالب الإيقاعي الضيق من خلال تدافع تيار المعنى تدافعاً أفقياً، ضمن إطار البيت الشعري، وسيبرز لنا التدافع الرأسي للمعنى مرحلة متطورة من أزمة الذات الشاعرة، وخصامها مع القالب الإيقاعي، وقد لمسنا ذلك بجلاء في ظاهرة التضمين.

٢-٢ التدافع الرأسي للمعنى :

لقد رأينا في التدافع الأفقي للمعنى ضمن حدود البيت الشعري متمثلاً في ظواهر التدوير، والاعتراض، والتعديد سعي الذات الشاعرة للتعبير عن نفسها، وإدراك كيانها، وقد تم ذلك من خلال عقد مصالحة مع البنية الإيقاعية الأم، فتدافع المعنى يجري في حدود البيت الشعري الواحد، ولذلك تعمل القافية على كبح جماح الذات الشاعرة، وقطع تيار المعنى المندفع، فهي بذلك تمثل خاتمة البيت إيقاعيا ودلاليا. لكننا لمسنا في الشوقيات مرحلة متطورة من ثورة الذات الشاعرة على البنية الإيقاعية الأم، وذلك من خلال تجاوز تيار المعنى لخاتمة البيت الإيقاعية أي : القافية، وامتداده على مدى عدة أبيات متتالية، وتعرف هذه الظاهرة الأسلوبية "بالتضمين".

٢-٢-١ التضمين .

وهو في اللغة جعل الشيء في وعاء، وأما في العروض فهو أن يكون البيت متوقفاً في معناه على البيت الذي بعده[2] . وقد عده أبو هلال العسكري من عيوب

---

[1] المصدر نفسه، ج١، ص ٣٤

[2] الغرناطي - طراز الحلة، (مرجع سابق)، ص ٣٣٦ .

الشعر[١] . أما ابن رشيق فقد ذهب للقول: كلما كانت اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة من القافية كان أسهل عيباً، وأنه ربما حالت بين بيتي التضمين أبيات كثيرة بقدر ما يتسع الكلام ويتوسع الشاعر في المعاني، ولا يضره ذلك إذا أجاد[٢] . وقد تنبه السكاكي إلى أن الشاعر يستطيع أن يكسو عيوب القافية كالتضمين ما يبرزها في معرض الحسن[٣] . أما ابن الأثير فلا يرى في التضمين عيباً، ويرد على أصحاب الرأي الأول قائلاً: "وهذا هو المعدود من عيوب الشعر، وهو عندي غير معيب؛ لأنه إن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثاني، فليس ذلك بسبب يوجب عيبا، إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر وبين الفقرتين من الكلام المنثور في تعلق إحداهما بالأخرى؛ لأن الشعر هو كل لفظ موزون مقفى دل على معنى، والكلام المسجوع هو كل لفظ مقفى دل على معنى، فالفرق بينهما يقع في الوزن لا غير."[٤] وقد استشهد على تضمين الفقر المسجوعة بآيات من القرآن الكريم ، وعلق على ذلك بقوله: لو كان ذلك عيباً لما ورد في كتاب الله عز وجل.

وتمثل هذه الظاهرة الأسلوبية انحرافاً نسبياً عن القاعدة الشعرية التي انبنى عليها مفهوم الشعر لدى العرب، وهي وحدة البيت لا القصيدة، ولكنها تمثل الفعل الحيوي الإيجابي المندفع نحو الخارج من أعماق الذات الشاعرة، أو من قاع النص لارتباطها المباشر بحيوية المضمون. وعلى الرغم من أن التضمين يقوم على إغفال أهمية القافية، وما تمثله بالنسبة إلى المعنى، وقفز به على حدودها، وتجاوز لما تعنيه من عقدة إيقاعية دلالية يتوحد في رباطها مجمل البيت، وتأتلف جميع عناصره أفقياً، كما تتوحد القصيدة وتتجمهر رأسياً حول إيقاع جرسها وبنائها المنسجم الموحد، إلا أنها ظلت قائمة وموجودة في إطار قاعدتها القديمة، لكن وجودها شكلي يتجاوزه المعنى دون اكتراث لضيق القالب الإيقاعي، الذي لم يعد يتناسب مع مساحة المعنى الذي يريد الشاعر أن يعبر عنه[٥] .

إن أبسط صور التضمين أن يقع بين بيتين متتاليين كقول شوقي:

---

[١] العسكري – كتاب الصناعتين ، (مرجع سابق)، ص ٣٦ .

[٢] ابن رشيق – العمدة، (مرجع سابق)، ج١، ص ١٧١، ١٧٢ .

[٣] السكاكي – مفتاح العلوم ، (مرجع سابق)، ص ٢٤١ .

[٤] ابن الأثير – المثل السائر ، (مرجع سابق)، ج٣، ص ٢٠١ .

[٥] علوي الهاشمي – السكون المتحرك، (مرجع سابق)، ص ٦٥-٦٧، ٧١، ٧٢ .

(أو كلّما سمحَ الزمانُ وبُشّرتْ مصرٌ بفردٍ في الرجالِ مُنارِ

فُجِعتْ بـه، فكأنّه وكأنّها نجمُ الهدايةِ، لم يدم للسّاري)[١]

لكن الشاعر قد يستطرد ويفتق المعاني فتمتد مساحة المعنى لتشمل عدة أبيات كقوله:

(إذا زرتَ -يا مولاي- قبرَ محمدٍ وقبلتَ مثوى الأعظُمِ العَطِراتِ

وفاضَتْ مع الدّمعِ العيونُ مهابةً لأحمدَ بين السترِ والحُجُراتِ

وأشرقَ نورٌ تحتَ كُلِّ ثنيةٍ وضاعَ أريجٌ تحتَ كلِّ حَصاةِ

لمظهرِ دينِ اللهِ فوقَ تنوفةٍ وباني صروحِ المجدِ فوقَ فلاةِ

فقلْ لرسولِ اللهِ : يا خيرَ مرسلٍ أبثُّكَ ما تدري من الحَسَراتِ

شُعوبك في شرقِ البلادِ وغربِها كأصحابِ كهفٍ في عَميق سُباتِ)[٢]

والشواهد على ذلك كثيرة[٣] .

ومما يلفت الانتباه أن يجتمع كل من التدوير والتضمين في مقطع شعري واحد، أي: أن يعمد الشاعر إلى كسر قاعدة انقسام البيت الشعري الى شطرين، وإلى كسر قاعدة قيام القصيدة العمودية على وحدة البيت، فيجد القارئ نفسه مدفوعاً بتيار المعنى المتدفق الثائر على القالب الإيقاعي الضيق مما يستلزم قراءة لاهثة للقصيدة، فمن ذلك قوله مخاطباً الفرعون توت عنخ آمون :

(قسماً بمن يحيى العظامَ، ولا أزيدكَ من يمينْ

لو كانَ من سَفَرٍ إيابكَ أمسِ، أو فتحٍ مبينْ

---

[١] أحمد شوقي – الأعمال الشعرية الكاملة، (مرجع سابق)، ج٣، ص ٧٦ .

[٢] المصدر نفسه، ج١، ص ١٠١ .

[٣] يمكن التمثيل على ذلك بـ :

قصيدة (غير معنونة) ج٢، ص ١٢٣، الأبيات (٢٢-٢٧)

قصيدة (تولستوي) ج٣، ص ٨٠،٨١، الأبيات (١٢-١٦)

قصيدة (فتحي ونوري) ج٣ ص ١١٩، الأبيات (٥٠-٥٣)

قصيدة (يبكي والدته) ج٣، ص ١٤٩، الأبيات (٤٢-٤٥)

قصيدة (لعبة) ج٤، ص ١٠٤، الأبيات (٣٢-٣٦)

أو كان بعثُك من دبيبِ الروحِ، أو نبضِ الوَتينْ

وطلعتَ من وادي الملوكِ، عليكَ غارُ الفاتحينْ

الخيلُ حــولَــك فــي الجلالِ العسجديةِ ينثنينْ

وعلـــى نجــادِك هالتان، من القنا، والدّارعيــنْ

والجــندُ يدفـــعُ في ركابك بالملوكِ مُصفّديــنْ

لــرأيتَ جيــلاً غيرَ جيلِك، بالجبابرِ لا يَدينْ)[١]

لقد تحول البيت الشعري ذو الشطرين في هذا المقطع إلى سطر شعري، كما أن وجود القافية أصبح شكلياً، ولم تعد تنبئ باكتمال دلالة البيت، ويمكن أن نورد على هذه الظاهرة الأسلوبية المزدوجة أمثلة أخرى[٢] .

وقد لفت نظرنا مساهمة ظاهرة التضمين في نمو الصورة الشعرية من خلال استقصاء تفاصيل المشهد الواحد، وهذا بالطبع يصعب تحقيقه في مساحة البيت الشعري الضيقة، فمن ذلك قوله مصوراً مشهد إلقاء عروس النيل:

(حتى إذا بلغَتْ مواكبُها المدى ... وجـــرى لغايتِهِ القَضاءُ الأسبَقُ

وكســا سماءَ المهرجانِ جلالةٌ ... سيفُ المنِيَّةِ وهـــو صَلْتٌ يبرُقُ

وتلفتَتْ فـــي اليـمّ كلُّ سفينةٍ ... وانثالَ بالوادي الجموعُ وحدَّقوا

ألقت إليك بنفسِها ونفيــسِها ... وأتتك شيقةً حواها شيّـــقُ) [٣]

فقد بدأ الشاعر بذكر وصول الموكب لكن تيار المعنى المتدفق أجبره على كسر قاعدة وحدة البيت الشعري دلالياً، وامتد ليشمل أربعة أبيات مما ساهم في استقصاء تفاصيل الصورة، كمشهد السماء الخاشعة، ومنظر السفن في النيل، وتحديق الجمهور في

---

[١] المصدر نفسه، ج٢، ص ٩٩، ١٠٠ .

[٢] يمكن التمثيل على ذلك بالقصائد التالية :

قصيدة (مصر تجدد نفسها بنسائها المتجددات)، ج١، ص ١٠٤ الأبيات (٢٤-٢٧).

قصيدة (أرسطاليس وترجمانه)، ج١، ص ٢٢٠، الأبيات (٣٢-٣٨).

قصيدة (الهلال والصليب الأحمران)، ج١، ص ٢٩٢، ٢٩٣، الأبيات (٢٤-٣٠).

قصيدة (غير معنونة)، ج٢، ص ١٦٧، الأبيات (١٠-١٣).

[٣] المصدر نفسه، ج٢، ص ٦٩ .

الوادي، حتى غدا ذلك وكأنه شريط سينمائي يغطي أحداث الموقف، ثم تأتي اللحظة الحاسمة التي يختم فيها المشهد، وهي إلقاء العروس بنفسها في لجة الماء، والأمثلة على ذلك كثيرة[١] .

وقد ساهمت ظاهرة التضمين في سرد الأحداث وعقد الحوار الداخلي والحوار الخارجي في الحكايات، وذلك لأن بنية القصيدة العمودية القائمة على وحدة البيت الشعري إيقاعياً ودلالياً لا تتلاءم مع الأسلوب القصصي في الشعر. وفيما يلي جدول بالحكايات التي برزت فيها ظاهرة التضمين مع ذكر أرقام الأبيات التي شملت مساحة امتداد المعنى.

الرقم	القصيدة	الجزء	الصفحة	أرقام الأبيات
١-	السلوقي والجواد	٤	١٣٢	(٧،٦)
٢-	فأر الغيط وفأر البيت	٤	١٣٣	(١٠،٩)
٣-	ولي عهد الأسد وخطبة الحمار	٤	١٣٧	(٢،١)
٤-	الأسد والثعلب والعجل	٤	١٣٨	(١٧،١٦)
٥-	الشاة والغراب	٤	١٤١	(٣،٢)، (١٢،١١)
٦-	أمة الأرانب والفيل	٤	١٤٢	(٦،٥)، (١١،١٠)، (١٧،١٦)
٧-	الخفاش ومليكة الفراش	٤	١٤٤	(٤،٣)، (١٢، ١٣، ١٤) ، (١٨ ، ١٩)، (٢٤،٢٣،٢٢)، (٢٧ ،٢٨)، (٣١،٣٠،٢٩)
٨-	الأسد ووزيره الحمار	٤	١٤٧	(٨، ٩) ، (١٤، ١٥
٩-	النملة والمقطم	٤	١٤٨	(٩، ١٠)
١٠-	الغزال والكلب	٤	١٤٩	(٥، ٦)
١١-	الثعلب والديك	٤	١٥٠	(١٠، ١٣،١٢،١١)
١٢-	النعجة وأولادها	٤	١٥١	(٥، ٦)
١٣-	السفينة والحيوانات	٤	١٥٩	(٢،١)، (٩، ١٠
١٤-	نوح عليه السلام والنملة في السفينة	٤	١٦١	(٥، ٦)
١٥-	الليث والذئب في السفينة	٤	١٦٤	(٣، ٤) (٧،٦) ، (٨، ٩

---

[١] يمكن التمثيل على ذلك بالقصائد التالية :

قصيدة (أندلسية) ج٢، ص ١٠٦، الأبيات (٣٠-٣٥).

قصيدة (النخيل ما بين المنتزه وأبي قير) ، ج٤، ص ٦٤، الأبيات (٧-٩).

قصيدة (البحر الأبيض)، ج٢، ص ٦٨، البيتان (٣٩، ٤٠) .

-١٦	الثعلب والأرنب في السفينة	٤	١٦٥	(٩، ١٠)
-١٧	الكلب والببغاء	٤	١٧٤	(٦، ٧)
-١٨	دودة القز والدودة الوضاءة	٤	١٧٦	(٣، ٤)
-١٩	ثعالة والحمار	٤	١٨١	(٢، ٣، ٤، ٥)
-٢٠	الثعلب والأرنب والديك	٤	١٨٥	(٧، ٨)
-٢١	ولد الغراب	٤	١٩٤	(١٦، ١٧)

ويمكن أن نضيف الى ذلك قصيدة "الوطن"[١] ، و"الجدة"[٢] ، و"ضيافة قطة"[٣] لأن كلا منها قد نظم بأسلوب قصصي.

حاولنا في هذا الباب التطبيقي ان نحدد البنيات الإيقاعية الداخلية في الشوقيات وهي بالطبع توازيات حرة غير خاضعة لمبدأ التعاقب داخل الزمن، أو التكرار المطرد للأصوات، وقد ميزنا بين نوعين من هذه البنيات الإيقاعية: فهناك بنيات تعتمد تكرار الجرس الصوتي للألفاظ كالتصريع، والترصيع، والتصدير والتذييل، والترديد والجناس، وقد عنينا بتحديد أنماط كل منها، وقد سمينا هذا النوع من الإيقاع "إيقاع الألفاظ" وقلنا: إنه إيقاع نغمي قائم على توافق الأصوات ويعد مكملاً لإيقاع القافية التقليدية. وهناك أيضاً بنيات إيقاعية قائمة على التوازي النحوي والتوازن الكمي. وقد سميناها إيقاع العبارات وقلنا إنه لا يصل الى درجة انضباط الوزن، وعنينا كذلك بتحديد أنماطه سواء أكان أفقياً أم رأسياً.

ثم انتقلنا إلى الكشف عن العلاقة المزدوجة بين الإيقاع والمعنى، ورأينا أن الإيقاع الداخلي يعمل على توليد المعنى من خلال تنظيم لنسق الخطاب، وهذا ينعكس على طريقة إنتاج المعنى، وقد قمنا بتحديد مجموعة من الوظائف الدلالية المنبثقة عن الإيقاع الداخلي في النص الشعري هي : تنبيه المتلقي على محور دلالي جديد، وإبراز الدور الدلالي للألفاظ، وتدليل المعنى، وتبيينه، والتعبير عن تقاربه أو تقابله تقابلاً متكاملاً أم متضاداً، إضافة إلى تفصيله. ثم تطرقنا لعلاقة الإيقاع الخارجي بالمعنى ورأينا أنه شكل خارجي

---

[١] المصدر نفسه، ج٤، ص ١٩٠، الأبيات (٦، ٧) ، (١١، ١٢).

[٢] المصدر نفسه، ج٤، ص ١٨٩، البيتان (٨، ٩).

[٣] المصدر نفسه، ج٤، ص ١٢٢ ، البيتان (٨، ٩).

يحتضن المعنى في ثناياه لكنه في حالة صراع معه لوجود نظامين يتجاذبان الشاعر: النظام العروضي، والنظام اللغوي، لكن هذا الصراع ينتهي بتناسب فريد بين هذين النظامين لدى الشعراء المتمكنين، وقد روينا دراما هذا الصراع من خلال تناول مجموعة من الظواهر الأسلوبية المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالإيقاع الخارجي هي: التدوير، والاعتراض، والتعديد، والتضمين، وقلنا: إن هذه الظواهر الأسلوبية أضفت على الإيقاع الخارجي حيوية من خلال تدافع المعنى في القالب الإيقاعي وفيضه أُحيانا، وقد ميزنا بين حركتين لتدافع المعنى: حركة أفقية لا تتجاوز مقطع الشطر الثاني، وتشمل التدوير والاعتراض والتعديد سواء أكان متدرجا أم مطردا، ولذلك تمثل القافية الخاتمة الإيقاعية والدلالية للبيت الشعري.

أما الحركة الثانية فهي حركة رأسية تتغافل عن أهمية القافية بوصفها خاتمة دلالية للبيت الشعري، وتعد هذه الظاهرة مرحلة متطورة من ثورة الذات الشاعرة على البنية الإيقاعية الأم، وقد تجسدت في ظاهرة التضمين القائم على امتداد تيار المعنى على مدى عدة أبيات متتالية لضيق القالب الإيقاعي.

الخاتمة

نستطيع بعد هذا التطواف في معارج الدرس الأسلوبي، ودهاليز النظر الإيقاعي في الشعر، ومن خلال وقفتنا المطوله إزاء شعر شوقي أن نخلص إلى ما يلي:

١- إن تعاريف الأسلوب المتعددة هي تعاريف متكاملة، أكثر من كونها بدائل فكل منها يضيء جانباً من الحقيقة.

٢- والأسلوبية ليست بديلاً ألسنيا لنقد الأدب، وإنما هي ظهير له، وصنو، يتعاونان بقدر ما يتكاملان.

٣- في تراثنا البلاغي أفكار اسلوبية رائدة، تنفي كون الأسلوبية فكراً غريباً عن بنية الثقافة العربية، لكن للبلاغة العربية خصوصية تستلزم من الدارس أن يعي منطقها الداخلي، حتى يكون قادراً على التعامل معها، ضمن المنظور الأسلوبي. ولا سبيل لتعيين الخواص الأسلوبية للغة العربية التي تعد الهدف النهائي للأسلوبية إلا بالدراسات الجزئية التي تتناول أسلوب أديبٍ، أو مدرسةٍ أدبيةٍ، أو عصرٍ أدبيٍ. ودون هذا التعيين يكون القول بارتباط إحدى الظواهر بالمجال اللغوي البحت، أو الأدبي موضع تساؤل، مما يثير الشكوك حيال مناسبة التفسير الجمالي لها.

٤- يتضح أن الإيقاع حركة نصية تظهر في أنماط عدة : ثمة إيقاع تكراري، وإيقاع سيميائي، وإيقاع درامي، وإيقاع ترابطي، وتوجد هذه الأنماط في جل أنواع الكتابة الأدبية، ولكن بنسب متفاوتة.

وفيما يخص العلاقة بين الإيقاع التكراري والإيقاع الترابطي ثمة علاقة طردية؛ لأن الوسائل الإيقاعية الصوتية، والصرفية، والمعجمية، والنحوية، تساهم في تشكيل التماسك النصي، وتفاعل البنية الصوتية الظاهرة مع البنية الدلالية الباطنة. وأما العلاقة بين الإيقاع التكراري، والإيقاع السيميائي، فهي علاقة عكسية؛ لأن الوسائط الأسلوبية المتكررة تعوزها المرونة الكافية لأداء الوظيفة الوصفية الخالصة. في حين أن العلاقة بين الإيقاع التكراري والإيقاع الدرامي علاقة عكسية؛ لأن الإيقاع الدرامي الكامن في التمثيل اللغوي لصوت الشخصية يستلزم ارتفاع نسبة الأفعال إلى الصفات في النص الأدبى، في حين أن هذه النسبة منخفضة في النصوص الأدبية التي تمتاز ببروز الإيقاع

التكراري الذي يتكون من بنيتين إيقاعيتين: الأولى تمثل التوازي المستمر المطرد الخاضع لمبدأ التعاقب داخل الزمن، وتعد هذه البنية العامل البنيوي المهيمن في البيت الشعري، فهي تعمل على تعديل بقية العناصر وتكييفها سواء أكانت صوتية أم صرفية أم معجمية وتفرض هذه البنية على عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعاً متوازيا، مما يولد البنية الثانية وهي البنية الإيقاعية الفرعية المرتكزة على قانون الإيقاع الأساسي المتمثل في التكرار، ولكنها تولد قوانينها الخاصة بها كقانون التعاقب وقانون الترابط.

٥- يعرف التوازي الصوتي المطرد للوحدات المتماثلة لزمن السلسلة الكلامية إضافة للقوافي المطردة أو التي يخضع اطرادها لتنوع منتظم بالإيقاع الخارجي". وهو إيقاع التزم به أحمد شوقي ولم يحدث فيه إلا تغييرات طفيفة كالنظم على وزن مخترع هو "فاعلن فعو" والإكثار من النظم على البحر الكامل والبحر الخفيف والبحر الرمل، وتراجع كل من البحر الطويل والبحر البسيط. أما فيما يتعلق بالقوافي فقد أكثر الشاعر من القوافي المقيدة قياسا إلى نسبة شيوعها في الأدب العربي ونظم ٣٩ قصيدة مزدوجة القوافي و ٧ مربعات، وموشحاً واحداً.

٦- لا نرى فائدة ترجى من استبقاء ثلاثة مصطلحات عروضية هي : النفاذ، والحذو، والرس، لأنها قامت على فكرة خاطئة ترى أن ألف التأسيس والردف، والخروج ما هي إلا حروف تسبق بالحركات، في حين أنها صوائت طويلة تسبق بالصوامت.

٧- لا نرى أية علاقة قائمة بين اختيار البحر الشعري، واختيار غرض القول، فكل بحر قابل لاحتضان القصيدة في أي غرض من أغراضها.

٨- تعرف التوازيات الحرة غير الخاضعة لمبدأ التعاقب داخل الزمن أو التكرار المطرد للأصوات كالقوافي "بالإيقاع الداخلي" وهو نوعان: إيقاع الألفاظ: ويشمل مجموعة من الظواهر الإيقاعية تعتمد تكرار الجرس الصوتي للألفاظ كالتصريع، والترصيع، والتصدير، والتذييل، والترديد، والجناس، فهو بذلك إيقاع هارموني نغمي قائم على توافق الأصوات، ويُعد مكملاً لإيقاع القافية التقليدية.

أما النوع الثاني فهو : إيقاع العبارات: ويقوم على التوازي النحوي، وهو أقرب إلى الإيقاع الوزني منه إلى الإيقاع النغمي؛ لأن العبارات تنحو فيه إلى التوازن الكمي

لكنها لا تصل إلى درجة انضباط الوزن ويشمل ما عرف لدى البلاغيين بالموازنة والتقسيم، والتطريز.

٩- إن العلاقة بين الإيقاع التكراري والمعنى علاقة مزدوجة، فالإيقاع الداخلي يعمل على توليد المعنى من خلال تنظيم لنسق الخطاب، وهذا ينعكس على طريقة إنتاج المعنى، فللإيقاع الداخلي سبع وظائف دلالية هي : تنبيه المتلقي على محور دلالي جديد، وإبراز الدور الدلالي للألفاظ، وتدليل المعنى، وتبيينه، والتعبير عن تقاربه أو تقابله تقابلاً متكاملاً أو متضاداً، إضافة إلى تفصيله. أما الإيقاع الخارجي فهو شكل خارجي يحتضن المعنى في ثناياه لكنه في حالة صراع معه لوجود نظامين يتجاذبان الشاعر: النظام العروضي، والنظام اللغوي، لكن هذا الصراع ينتهي بتناسب فريد بين هذين النظامين لدى الشاعر المتمكن، وتضفي حركة تدافع المعنى في القالب الإيقاعي حيوية على الإيقاع الخارجي سواء أكانت حركة أفقية كالتدوير، والاعتراض، والتعديد، أم رأسية كالتضمين.

قائمة المصادر والمراجع

أ- المصادر

١- المصادر :

١- ابن الأثير، ضياءالدين (ت ٦٣٧هـ) – المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ٤م، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة.

٢- أحمد شوقي – الأعمال الشعرية الكاملة، ٤ م ، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨م.

٣- أحمد شوقي – الأعمال المسرحية الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨م.

٤- أحمد شوقي – دول العرب وعظماء الإسلام، دار العودة، بيروت، ١٩٨١م.

٥- البغدادي، أبو طاهر محمد بن حيدر (ت ٥١٧هـ) – قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، ط١، تحقيق محسن غياض عجيل، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨١م.

٦- ابن جابر الأندلسي، محمد بن أحمد بن علي (ت ٧٨٠هـ)- الحلة السيرا في مدح خير الورى، ط١، تحقيق علي أبو زيد، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٥م.

٧- الجرجاني، عبد القاهر (ت ٤٧١هـ)- أسرار البلاغة، تصحيح السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت.

٨- الحلي، صفي الدين (ت ٧٥٠هـ) – شرح الكافيه البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تحقيق نسيب نشاوي، مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٨٢م.

٩- الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبدالرحمن (ت ٧٣٩هـ)- الإيضاح في علوم البلاغة، ٢م، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٠م.

١٠- الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن (ت ٧٣٩هـ)- التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت.

١١- الرازي، فخر الدين (ت ٦٠٦هـ)- نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، ط١، تحقيق بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٥م.

١٢- ابن رشيق، أبو علي الحسن القيراوني (ت ٤٥٦هـ) - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط٥، ٢م، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١م.

١٣- السجلماسي، أبو محمد القاسم الأنصاري (ت ٧٠٤هـ)- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ط١، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ١٩٨٠م.

١٤- السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي (ت ٦٢٦هـ)- مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت.

١٥- ابن سنان الخفاجي، أبو محمد عبدالله بن محمد (ت ٤٦٦هـ)- سر الفصاحة، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢م.

١٦- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن (ت ٩١١هـ)- شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ١٩٣٩م.

١٧- الطيبي، شرف الدين حسين بن محمد (ت ٧٤٣هـ)- كتاب التبيان في علم المعاني والبديع والبيان، ط١، تحقيق هادي عطية مطر الهلالي، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٧م.

١٨- العسكري، أبو هلال (ت ٣٩٥هـ) - كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ط١، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ١٩٥٢م.

١٩- الغرناطي، أبو جعفر شهاب الدين (ت ٧٧٩هـ) - طراز الحلة وشفاء الغلة، تحقيق رجاء السيد الجوهري، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٠م.

٢٠- المصري، ابن أبي الإصبع (ت ٦٥٤هـ) - بديع القرآن تحقيق حفني محمد شرف، نهضة مصر، مصر.

ب- المراجع :

١- المراجع الحديثة / باللغة العربية.

١- إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر ، ط٥، ١٩٨١م.

٢- إبراهيم خليل – الأسلوبية ونظرية النص، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧م.

٣- إبراهيم خليل – النص الأدبي، تحليله وبناؤه، مدخل إجرائي، ط١، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٥م.

٤- أحمد الحوفي – الإسلام في شعر شوقي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة التعريف بالإسلام.

٥- أحمد الحوفي – وطنية شوقي، نهضة مصر، القاهرة.

٦- أحمد مطلوب – معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ٣م، المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٦م.

٧- إيفانكوس، خوسيه – نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب.

٨- بدوي طبانة – معجم البلاغة العربية، ط٣، دار المنارة، دار الرفاعي، السعودية، ١٩٨٨م.

٩- بياجيه، جان – البنيوية ، ط٢، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ١٩٨٠م.

١٠- تشومسكي ، نوم – محاضرات ودن، تأملات في اللغة، ترجمة مرتضى جواد باقر وعبد الجبار محمد علي وعبد الباقي الصافي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠م.

١١- تشومسكي، نوم – المعرفة اللغوية : طبيعتها وأصولها واستخدامها، ترجمة محمد فتيح، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٣م.

١٢- جوزيف شريم – دليل الدراسات الأسلوبية ، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤م.

١٣- حلمي مرزوق - شوقي وقضايا العصر والحضارة، ط٢، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩م.

١٤- درو ، إليزابيث - الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١م.

١٥- دي سوسير، فردناند - محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة عبد القادر قنيني، مراجعة أحمد حبيبي، أفريقيا الشرق.

١٦- إ. إ رتشاردز - مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر، ١٩٦٣م.

١٧- زكريا إبراهيم - مشكلة البنية، مكتبة مصر، مصر.

١٨- ستولينتز، جيروم - النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

١٩- سعاد عبد الكريم - إسلاميات أحمد شوقي، مطابع أهرام الجيزة.

٢٠- سعد مصلوح - الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ط١، دار البحوث العلمية، الكويت، ١٩٨٠م.

٢١- شبلنر، برند - علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، ترجمة محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض، ١٩٨٧م.

٢٢- شكري عياد - اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ط١، ١٩٨٨م.

٢٣- شكري عياد - مدخل إلى علم الأسلوب، ١٩٨٢م.

٢٤- شوقي ضيف - شوقي شاعر العصر الحديث، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م.

٢٥- صالح الأشتر - أندلسيات شوقي، بحث تطبيقي في أدب شوقي في المنفى، ط١، مطبعة جامعة دمشق، دمشق، ١٩٥٩م.

٢٦- صفاء خلوصي – فن التقطيع الشعري والقافية، ط٥، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٧٧م.

٢٧- صلاح فضل – علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٥م.

٢٨- صلاح فضل – النظرية البنائية في النقد الأدبي، ط٣، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.

٢٩- طه حسين – حافظ وشوقي، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٥٣م.

٣٠- طه وادي – شعر شوقي الغنائي والمسرحي، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٨١م.

٣١- عباس حسن – المتنبي وشوقي، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ١٩٥١م.

٣٢- عباس محمود العقاد – الديوان في النقد والأدب، في المجموعة الكاملة، ط١، ٢٥م، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٣م.

٣٣- عبد السلام المسدي – الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، ١٩٧٧م.

٣٤- عرفان شهيد قعوار – العودة إلى شوقي أو بعد خمسين عاماً، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٦م.

٣٥- عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، ط٢، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٦م.

٣٦- علوي الهاشمي – السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً، ج١ بنية الإيقاع، ط١، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، دبي، ١٩٩٢م.

٣٧- فاطمة الطبال بركة – النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، دراسة ونصوص، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٣م.

٣٨- فراي، نورثوب - تشريح النقد، محاولات أربع، ترجمة محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، الأردن، ١٩٩١م.

٣٩- ج.س فريزر - موسوعة المصطلح النقدي، الوزن والقافية والشعر الحر، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد، العراق، ١٩٨٠م.

٤٠- كمال أبو ديب - في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط٣، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.

٤١- مارتينيه، أندريه - مبادئ ألسنية عامة، ط١، ترجمة ريمون رزق الله، دار الحداثة، بيروت، ١٩٩٠م.

٤٢- ماهر حسن فهمي - شوقي : شعره الإسلامي، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، مصر، ١٩٥٩م.

٤٣- مجدي وهبة، كامل المهندس - معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤م.

٤٤- محمد بنيس - الشعر العربي الحديث، ط١، ٢م، دار طوبقال، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٩م.

٤٥- محمد شفيع الدين السيد - الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦م.

٤٦- محمد عبدالمطلب - البلاغة والأسلوبية، ط١، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ١٩٩٤م.

٤٧- محمد عزام - التحليل الألسني للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٤م.

٤٨- محمد العياشي - نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٧٦م.

٤٠- محمد الهادي الطرابلسي - خصائص الأسلوب في "الشوقيات"، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١م.

٥٠- ميشال زكريا - الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية، النظرية الألسنية، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٢م.

٥١- نايف خرما - أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، ط٢، سلسلة عالم المعرفة، رقم ٩، الكويت ، ١٩٧٩م.

٥٢- نصر حامد أبو زيد - إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٤م.

٥٣- هوف، غراهام - الأسلوب والأسلوبية، ط١، ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥م.

٥٤- هيجل - فن الشعر، ط١، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١م.

٥٥- ويليك، رينيه، وارين، أوستن - نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة، دار المريخ للنشر، السعودية، ١٩٩٢م.

٥٦- ياكبسون ، رومان - أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب، ط١، ترجمة فالح الإمارة، دار الشؤون الثقافية، العراق، ١٩٩٠م.

٥٧- ياكبسون، رومان- قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨م.

٢- **الرسائل الجامعية :**

١- عوض خالد بديوي - الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية الحديثة، رؤية معاصرة، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك إربد، الأردن، ١٩٩٥م.

جـ- بحوث منشورة في :

١- **كتاب لمجموعة مؤلفين :**

١- ألمان ، ستيفن - اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، اختيار وترجمة وإضافة، ترجمة شكري عياد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٥م، ص ٨٣-١٢١ .

٢- إيخنباوم – نظرية المنهج الشكلي، في كتاب نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، الرباط، ١٩٨٢م، ص ٣٠-٧٥ .

٣- بالي، شارل – علم الأسلوب وعلم اللغة العام، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، (مرجع سابق) ص ٢١-٤٨ .

٤- ج. ب ثورن – النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي (مرجع سابق)، ص ١٥٥-١٦٩ .

٥- ريفاتير، ميكل – معايير لتحليل الأسلوب، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، (مرجع سابق)، ص ١٢٣-١٥٣ .

٦- شبتسر، ليو – علم اللغة وتاريخ الأدب، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، (مرجع سابق) ص ٤٩-٨١ .

٢- **الدوريات** :

١- أحمد درويش – الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، فصول، مجلد ٥، عدد ١، مصر، ١٩٨٤م، ص ٦٠-٦٨ .

٢- أحمد نصيف الجنابي – السياق الموسيقي للجملة العربية وأثره في بنائها، آداب المستنصرية، عدد ٤، العراق، ١٩٧٩م، ص ٤٧-٦٥ .

٣- ر. أ. بوداغوف – دفاعاً عن مفهوم الأدب الفني، ترجمة ناشئة بهجت، الثقافة الأجنبية، السنة الثانية، عدد١، العراق، ١٩٨٢م، ص ٧٩-٨٢ .

٤- تمام حسان – اللغة والنقد الأدبي، فصول، مجلد ٤، عدد ١، مصر، ١٩٨٣م، ص ١١٦-١٢٨ .

٥- تمام حسان – المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، فصول، مجلد٧، العددان ٣، ٤، مصر، ١٩٨٧م، ص ٢١-٣٥ .

٦- جوزيف شريم - الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة عالم الفكر، مجلد ٢٢، العددان ٣،٤، الكويت، ١٩٩٥م، ص ٩٤-١٣٥ .

٧- جونسون، بارتون - دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر، ترجمة سيد البحراوي، الفكر العربي، مجلد ٤، العددان ٢٥، ٢٦، بيروت، ١٩٨٢م، ص ١٤٠-١٦١ .

٨- جيرو، بيير - الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير، ترجمة منذر عياشي، فصول، مجلد ٩، العددان ٣،٤، مصر، ١٩٩١م، ص ٣٢٢-٣٢٨ .

٩- حاتم الصكر - ما لا تؤديه الصفة، بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي في قصيدة النثر خاصة، الأقلام، مجلد ٢٥، عدد ٥، العراق: ١٩٩٠م، ص ٥٨-٧٠.

١٠- خليل إدة - الإيقاع في الشعر العربي - فصول، مجلد ٦، عدد ٣، مصر، ١٩٨٦م، ص ١١٠-١٣١ .

١١- سعد مصلوح - المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي، فصول مجلد ٦، عدد٤، مصر، ١٩٨٦م، ص ١٨٠-٢٠٢ .

١٢- صلاح فضل - نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي، عالم الفكر، مجلد ٢٢، العددان ٣،٤، الكويت، ١٩٩٥م، ص ٦٦-٩٣ .

١٣- عبد الله حولة - الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، فصول، مجلد ٥، عدد١، مصر، ١٩٨٤م، ص ٨٣-٩٢ .

١٤- عبد السلام المسدي - الأسلوبية والنقد الأدبي، منتخبات من تعريف الأسلوب وعلم الأسلوب، الثقافة الأجنبية، السنة الثانية، عدد ١، العراق، ١٩٨٢م، ص ٣٥-٤٣.

١٥- عبد السلام المسدي - المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي، من خلال "البيان والتبيين" للجاحظ، حوليات الجامعة التونسية، عدد ١٣، تونس، ١٩٧٦م، ص ١٣٧-١٨١.

١٦- عبد القادر المهيري - البلاغة العامة، حوليات الجامعة التونسية عدد ٨، تونس، ١٩٧١م، ص ٢٠٧-٢٢١ .

١٧- عبد الملك مرتاض - ممارسة العشق بالقراءة ، سعي لتأسيس نظرية للقراءة الأدبية، نزوى، عدد ٨ ، مسقط، ١٩٩٦م، ص ٥٨-٧٢.

١٨- عدنان بن ذريل - الأسلوبية، الفكر العربي، مجلد ٤ ، العددان ٢٥، ٢٦، بيروت، ١٩٨٢م، ص ٢٤٩-٢٥٧.

١٩- عزة آغا ملك - الأسلوبية من خلال اللسانية، الفكر العربي المعاصر، عدد ٣٨، بيروت، ١٩٨٦م، ص ٨٣-٩٣.

٢٠- علوي الهاشمي- قانون التناسب بين بنية الإيقاع والتركيب اللغوي، الحياة الثقافية، عدد ٤٥، تونس، ١٩٨٧م، ٨٢-٩٩ .

٢١- علي زيتون - البلاغة العربية بين لغتي التراث والحداثة، الفكر العربي، السنة الحادية والعشرون، عدد٦٠، بيروت، ١٩٩٠م، ص ١١٤-١٢٦ .

٢٢- فاولر، روجر - نظرية اللسانيات ودراسة الأدب، ترجمة سلمان الواسطي، الثقافة الأجنبية، السنة الثانية، عدد ١، العراق، ١٩٨٢م، ص ٨٣-٩٧.

٢٣- مازن الوعر - الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، عالم الفكر، مجلد ٢٢، العددان ٣،٤، الكويت، ١٩٩٥م، ص ١٣٦-١٨٩ .

٢٤- محمد عبد المطلب - مفهوم الأسلوب في التراث، فصول، مجلد ٧، العددان ٣،٤، مصر، ١٩٨٧م، ص ٤٦-٦٠ .

٢٥- محمد الهادي الطرابلسي - في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، عدد ٣٢، تونس، ١٩٩١م، ص ٧-٢٢ .

٢٦- محمود قطاط - نظرية الإيقاع الموسيقي عند العرب، الحياة الثقافية، السنة السابعة، العددان ٢٢، ٢٣ ، تونس، ١٩٨٢م، ص ٩٠-١٠٧ .

٢٧- مري، مدلتون - معنى الأسلوب، ترجمة صالح الحافظ، الثقافة الأجنبية، السنة الثانية، عدد ١، العراق، ١٩٨٢م، ص ٦٧-٧٤.

٢٨- مصطفى صفوان - الجديد في علوم البلاغة، فصول، مجلد ٤، عدد٣، مصر، ١٩٨٤م، ص ١٦٨-١٧٢.

٢٩- نصر حامد أبو زيد - مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني، قراءة في ضوء الأسلوبية، فصول، مجلد ٥، عدد١، مصر، ١٩٨٤م، ص ١١-٢٤ .

ABSTRACT

Rhythm in Ahmad Shawqi's Poetry

Stylistic Study

Hussam Mohammad Ibrahim Ayyoub

Supervised By :

Dr. Ibrahim Khaleel

This study dealt with the phenomenon of rhythm in Shawqi's Poetry from the stylistic point of view. We talked about style in the terminological as well as the theoretical frame, and the development of the concept of style. We rose a number of questions to help us understand that : What is the style? What are the stylistics? What are the main trends in the stylistic research? And what is the kind of relation between modern stylistics and Arabic rhetoric. Then, we moved to talk about stylistics in its executive frame. Hence, we talked about some of the stylistic application aspects in the phonetic, lexical, and syntactic levels. We found that the aesthetically and expressional values in the Arabic linguistic levels have not received an adequate investigational study.

Therefore, reaching this end won't be fulfilled unless we conduct partial studies for the stylistics phenomena. As aresult, we said that we are to study in our research the phenomenon of rhythm in Ahmad Shawqi's poetry.

Then we moved to wonder what rhythm was. We tried to investigate the different theories in deciding its concept concentrating on the common factor between each theory on one hand and the common factor among the other four theories on the other hand.

We talked about the components of the Frequent rhythm, and compared two rhythmic structures: one is continuous the other is free. After that, we difined the external rhythm and put forward on applied study for its components whether

they are meters or rhymes in Al-Shawiat. Next, we defined the free internal rhythmic structures Al-shawqiat, distinguishing two kinds : One which depends on repeating, the same sound and called it 'the verbal rhythm,' the other depends on the syntactic parallelism and quantum balance and called it 'phrasal rhythm'.

Finally, we sought to uncover the dual relation between rhythm and meaning. We found that the internal rhythm generates meaning by organizing the form of speech. We also highlightened agroup of referential functions generated by the internal rhythm. We tackeled the relation between external rhythm and meaning, and found that they are in a continuous contradiction.